

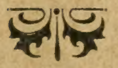


Dr. J. M. C. van OVERBEEK

Studien zu dem Werke

des

HUGO van der GOES

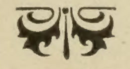


LOCARNO
Buchdruckerei Pietro Giugni
1917

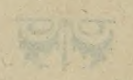


Dr. J. M. C. van OVERBEEK

Studien zu dem Werke des HUGO van der GOES



LOCARNO
Buchdruckerei Pietro Giugni
1917



Vorliegende Arbeit bildet einen Teil des Werks: **Leben und Werke** *des* **Hugo van der Goes,** *das demnächst illustriert erscheinen wird.*

VORWORT

Das Interesse für das Werk des Hugo van der Goes hat in den letzten Jahren erfreulicherweise alle kunstliebenden Kreise ergriffen.

Das Schaffen des Maler-Mönchs vom Roode Clooster ist durch die moderne Forschung zu einer Offenbarung geworden, zu einer leuchtenden Erscheinung in dem künstlerischen Leben der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dieser Uebergangszeit von Blüte zur vollen Reife, die man einst als einen Schatten in der Glanzperiode der jungen niederländischen Kunst zu beklagen geneigt war.

In neuerer Zeit hat eine fast allzu hoch gehende Begeisterung das Werk des Meisters in bedenklicher Weise zu erweitern versucht. Da ist es geboten, dass die nüchterne Stilkritik sich bemüht, das Schaffen des Meisters nach feststehenden Gesetzen der vergleichenden Analyse einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen.

Gewiss ist es nicht die Aufgabe der Wissenschaft, den Genuss an den Erzeugnissen eines um hohe Schönheit ringenden Geistes zu beeinträchtigen. Das Wissen kann aber die Grundlage bilden, auf der sich eine ungehemmtere Schönheitsfreude aufbaut.

Wenn wir in unserer Arbeit eine solche Grundlage festzulegen versuchen, sind wir uns der Grösse dieser Aufgabe und der Schwäche unseres Rüstzeuges wohl bewusst.

Bei den spärlichen Quellen, die uns für die geschichtliche Darlegung bis jetzt zur Verfügung stehen, bilden die gegenwärtigen Zeitumstände ein Hemmnis mehr, neues Quellenmaterial zu Tage zu fördern.

Umsomehr sind wir darauf angewiesen, bei der Behandlung auch des historischen Momentes im Werke des van der Goes stilkritisch vorzugehen.

Ueber das in dieser Arbeit festgelegte Ergebnis meiner Untersuchung zu urteilen, ist nicht meine Sache, nur möchte ich bemerken, dass es mein Streben war, nach rein kritischer Methode zu arbeiten. Wenn ich dabei von der Meinung berufener Kunstforscher in manchen Fällen abweichen musste, so hoffe ich, das immer genügend motiviert zu haben.

Man hat in der künstlerischen Persönlichkeit des van der Goes nur ein Verbindungsglied zwischen den Gebrüdern van Eyck und Quinten Massys erblicken wollen.

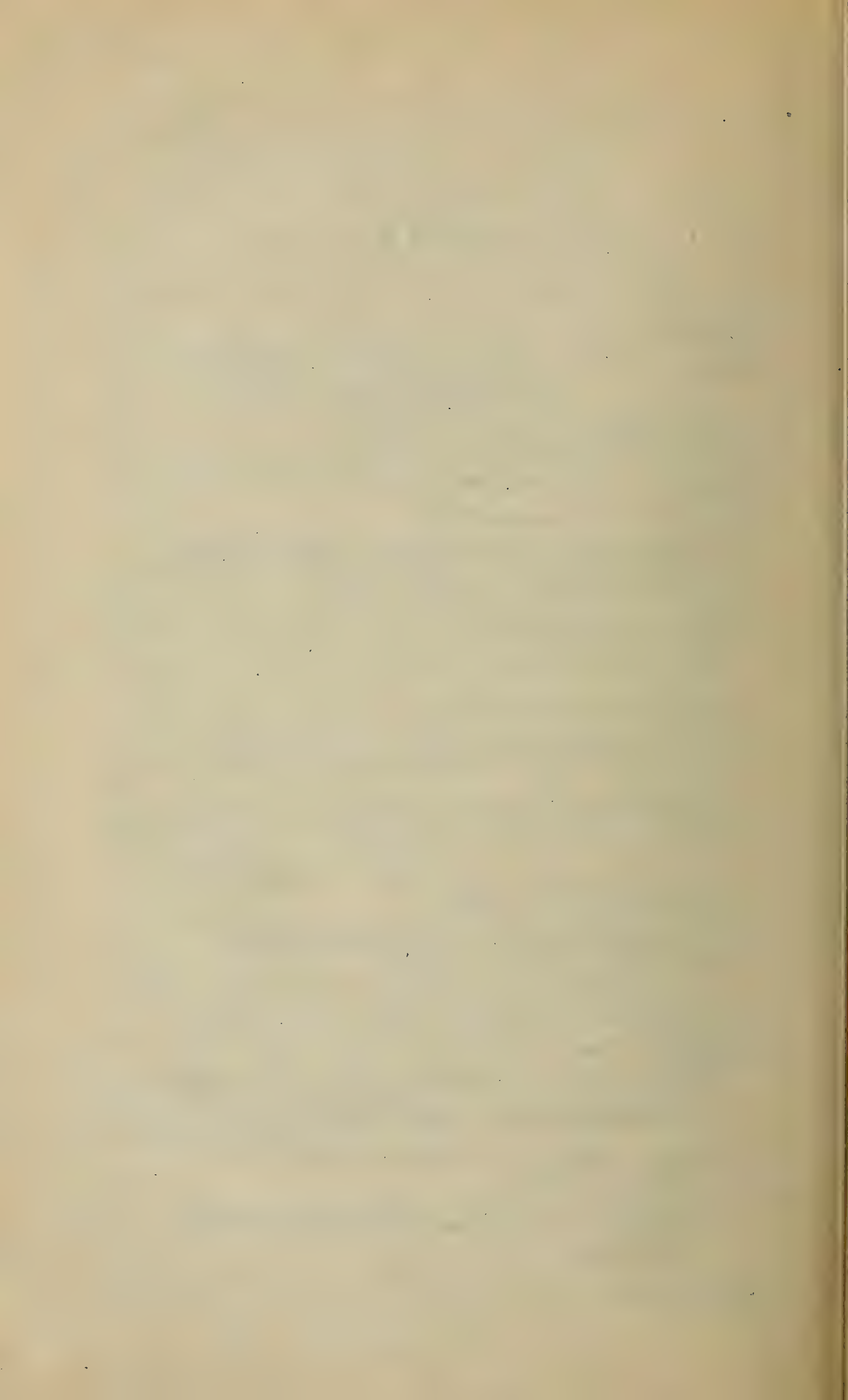
Ich habe darzutun versucht, dass wir in Hugo van der Goes mehr wie den Künstler zu erblicken haben, der die urniederländischen Kunstprinzipien der van Eycks bis zur endgültigen Einführung der südniederländischen Renaissance vermittelte.

Verkörpert auch die Kunst des van der Goes kein völlig neues System, so finden wir bei ihr doch ein Ringen nach neuen Ausdrucksmitteln, ein Suchen nach der Lösung neuer Probleme, die dem Künstler in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts seine eigenartige Stellung sichert.

Nach und nach sehen wir ihn sich von den Fesseln der Schultradition, in der seine Früharbeit noch befangen ist, loslösen, um in freier Entwicklung, unabhängig von dieser Einwirkung, seinen Weg zu gehen.

Hat auch ein tragisches Geschick vernichtend in den Offenbarungsdrang seiner originellen Kunstideen eingegriffen, so bleibt sein Schaffen doch ein Markstein auf dem hundertjährigen Weg der frühniederländischen Kunst.

INHALT



Kapitel I.

Die formalen Probleme des Meisters.

Welche Bedeutung ist dem Auftreten des Hugo van der Goes in seinem Jahrhundert, im Quattrocento der niederländischen Malerei, überhaupt beizumessen?

Mit dem regen wissenschaftlichen Interesse, das sich in der letzten Zeit dem Künstler zuwendete, ist diese Frage noch mehr in den Vordergrund gerückt worden.

Die Schule van Eycks, wenn ich die ganze realistisch-pathetische Richtung in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts so nennen darf, ging in der Plattheit eines Petrus Cristus, in den unbedeutenden Nachfolgern des Rogier van der Weyden, in Bouts und seinen Söhnen zur Neige.

Die Doornicker Maler haben in der Bewältigung der Form- und Farbenprobleme niemals das Können des genialen Brüderpaares in Gent erreicht.

«Die Anbetung des Lammes war der Gipfel,» so meint man, «zu dem hundert Jahre lang kein niederländischer Künstler sich emporgehoben. Nachher geht der lange Weg, den die Pioniere der niederländischen Kunst geebnet haben, nach und nach herunter, bis Italien neuen Geist und neues Verfahren brachte. Hier und dort ein kleiner Aufschwung, sonst gleiches Fortschreiten, schales Einerlei.»

Bei diesen kritischen Erwägungen, in denen das Brüderpaar gleich zwei Bergspitzen erscheint, deren Gipfel hell im Sonnenlichte glänzen, während alles übrige in tiefe Schatten gehüllt ist, möge man doch nicht vergessen, dass sich mehr wie das Phänomen der Eyckschen Technik in der individuellen Kunst des van der Goes zusammen findet, dass die Erforschung anderer Probleme in ihrer inneren Zusammengehörigkeit den rastlos suchenden Geist beschäftigte, der nachtumschattet nicht zum erschöpfenden Ausdruck seiner Auffassung gelangen konnte.

Nur dem wird sich eine völlig klare Einsicht in die Höhen und Tiefen des Meisters erschliessen, der in der Uffizien-Galerie zu Florenz angesichts des Portinarialtars eine neue Welt sich öffnen sieht, gewissermassen die Bühne, auf der ein neues Schauspiel des niederländischen Kunstgeistes sich abspielt, dem die Zeichen hohen Schönheitssinns, kühl abwägenden Verstandes und kühnen Wagemutes des Nordländers geleuchtet haben.

Der Portinarialtar muss für den Goesforscher das erste und das Hauptobjekt, den Ausgangspunkt einer logisch-kritischen Untersuchung bilden, allein schon aus dem Grunde, weil es das einzige urkundlich sicher erhaltene Bild des Künstlers ist.

In diesem Altar finden wir die verschiedenen Probleme vereint, deren Lösung zum künstlerischen Kapital seines Jahrhunderts wurde; hier dreht sich alles um die zwei Pole, deren Achse allein das neue Leben der niederländischen Kunst im Gleichgewicht hielt: um die Unterordnung der Figur unter die Darstellung im Raume und um die Beherrschung der organischen Struktur der Körper.

Der Portinarialtar gibt uns aber auch das einzige Kriterium, um die van der Goes zugeschriebenen Werke auf Authentizität und künstlerischen Wert prüfen zu können.

Seine neuen künstlerischen Probleme, die ihn als den Vertreter des Fortschrittes zeigen, der das Leben mutig packt, der nicht zufrieden ist mit dem, was die Malerei vor und um ihn schuf, der neue Bahnen suchte, charakterisieren ihn auch als den Meister, der nichts von Erschlaffen, von kraftlosem Hinsinken in die tatenreiche Vergangenheit wissen wollte.

Bei der stilkritischen Untersuchung ist die Frage, ob die Darstellungen der frühniederländischen Malerei auf ikonographischem Gebiete von dem geistlichen Schauspiel so beeinflusst waren, wie u. a. E. Mâle es in seinen verschiedenen Arbeiten annimmt,[1]) für uns nur

[1]) E. Mâle, L'Art réligieux au treizième siècle. Paris, 1902 Ders., L'Art réligieux au moyen âge. Paris, 1908.

von nebensächlicher Bedeutung, immerhin mag sie kurz gestreift werden.

Unserer Ueberzeugung nach haben beide, und zwar das Mysterienspiel wie die bildliche Darstellung, in den Niederlanden der Hauptsache nach eine und dieselbe Inspirationsquelle: die theologische Literatur, die, dem eigenartigen Volksempfinden angepasst, das ganze Gedankenleben der Zeit beherrschte.

Niemand wird bei dem engen Zusammenhang der beiden erwähnten Kunstäusserungen bestreiten können, dass hier und dort wirklich eine direkte gegenseitige Beeinflussung stattgefunden hat, und wir werden auch gelegentlich bei van der Goes, besonders in Nebensachen, einige Nachwirkung der Mysterienspiele beobachten können. Da es nicht unsere Aufgabe ist, jede Darstellung in den Werken des Meisters an der Hand von Legenden der apokryphen Bücher und theologischen Schriftsteller zu analysieren, möge es genügen, auf zwei dieser Hauptquellen der religiösen Kunst hinzuweisen. Die Legenda Aurea des Dominikaners Jacobus a Voragine, im ganzen Abendland sehr verbreitet, ist auch in den Niederlanden immer das meist gelesene Volksbuch gewesen. Es ist davon eine schon um 1400 zu datierende niederländische Uebersetzung bekannt, und de Vooys findet noch ca. zwanzig andere frühe Uebersetzungen. Die «Meditationes» des Pseudo-Bonaventura waren in den Niederlanden wohl am meisten verbreitet durch die Umarbeitung des Karthäusers Ludolphus de Saxonia, die bald in die Landessprache übersetzt wurde.

Diese Werke hatten mit ihren vielen Legenden einen grossen Einfluss auf Literatur und Volksglaube der Zeit, wovon u. a. der Leken-Spieghel von Jan Boendale uns ein Beispiel gibt.[1]) Diesem Einfluss konnte van der Goes sich ebensowenig wie seine Vorgänger entziehen, obwohl er insbesondere das Symbolische mit grosser Naturtreue dem wirklichen Leben anpasste.

Aus dem Vorstellungskreise der Theologen und Mystiker ist manche Anregung in seine Darstellungen

---

[1]) Vgl. C. G. N. de Vooys, Middelnederl. Legenden en Exempelen. 's Gravenhage, 1900. Ders., Middelnederl. Marialegenden. Leiden, 1902. Leo van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen. Gent, 1912. S. 44.

geflossen; seine Empfindungswelt ist dadurch bestimmt worden, aber mit neuen Motiven entfernt er sich ebenso oft von der traditionellen Darstellungsweise. So entsteht ein merkwürdiges gegensätzlich verwobenes Gesamtbild von alten ikonographischen Voraussetzungen und neuer künstlerischer Vorstellung.

A. Raum- und Lichtbehandlung.

Das Mittelbild des Portinarialtars gilt uns vornehmlich als ein Zeugnis der neuen Art der Raumkomposition mit Verwendung neuer perspektivischer Mittel.

Schon ein Blick genügt, um festzustellen, dass der Künstler sich in der Konstruktion des Raumbildes mehr von seinem Vorstellungsvermögen, als von mathematischer Genauigkeit leiten liess. Linie, Licht und Bewegung sind die Hauptfaktoren seiner Raumkomposition.

Die Frage, ob van der Goes eine technisch reine Linearperspektivkonstruktion gekannt hat, ob er nach festem Gesetz seine Tiefenlinien festgelegt hat, ist unschwer zu beantworten.[1]

Doehlemann[2] meint zwar, dass das Portinaribild wegen seiner spärlichen Architekturen keinen ausreichenden Anhalt biete, um über etwaige theoretische Kenntnisse des Meisters ein abschliessendes Urteil bilden zu können.

Nun darf bei van der Goes eine nähere Kenntnis der Werke Dirk Bouts, der die erste Probe von theoretisch durchgeführter Linienperspektive in seinem letzten Abendmahle gab, als sicher festgestellt werden. Besonders das Mittelbild des Portinarialtars liefert den unumstösslichen Beweis dafür, dass van der Goes seine perspektivischen Linien von Ober- und Unterebene nach einem gemeinsamen Fluchtpunkt angesetzt hat. Die Diagonale vom Kapitäl der linken Säule, die vom Holzgerüste rechts oben und die von der Krippe treffen sich im Fluchtpunkte auf zwei Drittel Höhe der Haustüre im Hintergrund. Wohl hat der Maler den Fluchtpunkt so hoch genommen, dass dadurch die untere Boden-

---

[1]) G. J. Kern, Die Grundzüge der linearperspekt. Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig, 1904. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 34, 35.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1911. S. 512.

ebene eine nach vorn abfallende Richtung erhalten hat, so dass der Augpunkt für den Beschauer ebenfalls zu hoch genommen ist und dass dadurch das überhaupt schon an sich Bühnenartige der Komposition noch mehr betont wurde.

In den Hauptlinien seines Meisterwerkes ist er, so weit diese rein konstruktiv herauszuarbeiten waren, auch rein gesetzlich vorgegangen.

In Bezug auf perspektivische Konstruktion dürfen wir aber bei van der Goes nicht von der Beherrschung neuer Probleme reden. Schon vor ihm können bei Petrus Cristus und Dirk Bouts die den van Eycks und van der Weyden noch unbekannten, nach einem Fluchtpunkte einheitlich konstruierten Tiefenlinien nachgewiesen werden.

Die Tiefe und Einheitlichkeit, die seine Raumkunst zu einer eigenartigen, aus den Schranken der frühniederländischen Kunst heraustretenden stempelt, ruht wohl auf anderen Grundlagen. Denn es ist nicht das Mass der Tiefenperspektive, rein mathematisch berechnet, das die einheitliche Raumillusion bei van der Goes gestaltet, sondern die aus dem Gefühlsbedürfnis hervorgehende «Manier», durch die er mit anderen Mitteln diesen Eindruck zu stande bringt. Als einer der ausgesprochensten Vertreter des Linearen in der Kunst sucht er mit der (von H. Wölfflin[1]) als natürlich angenommenen) Verwandtschaft des klassischen Linienstils mit dem Flächenstil zu brechen und die Tiefenfolge seiner Figuren einheitlich bis ins kleinste Detail zu disponieren.

Besonders die Diagonallinie, die in keinem einzigen van der Goes mit Sicherheit zugeschriebenen Werke fehlt, sollte dabei mit aller Kraft hervortreten.

Die Horizontallinie, bei van Eyck z. B. in seinen Gruppen der Anbetung, bei Rogier in seiner Kreuzabnahme, wie bei allen Künstlern vor van der Goes, — Dirk Bouts hier und dort ausgenommen, — vorherrschend, verschwindet beinahe ganz.

Die Schräglinien entfalten namentlich im Portinarimittelbild in allen möglichen Dreiecksformen ein Bewegungsspiel, das zu der Annahme drängt, dass der

---

[1]) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915. S. 81.

Künstler das Barockprinzip von Tiefe und Diagonale schon mehr wie ahnte. Als hauptsächlichste Dreieckskompositionen sind hervorzuheben: die der vorderen rechten Engelsgruppen, — die der drei Hirtenköpfe, — die von Joseph, Maria und den zwei Engeln links.

Eine der Hauptdiagonalen zieht vom Engel in der linken oberen Ecke über die Figur des Joseph und die beiden untern Engel bis zur Irisblume; eine andere von dem im Helldunkel schwebenden Engel über die Madonna und die Engelsköpfe rechts unten bis zum vordersten in Dalmatika gekleideten Engel; — die dritte Hauptdiagonallinie von den zwei schwebenden Engeln rechts oben über zwei Hirtenköpfe bis zur Dreiengelsgruppe im Vordergrund. Ausserdem liegen mehrere Nebendiagonalen in der Komposition. Sie wirken mit zu dem Eindruck eines fortwährenden Bewegens und zu der damit kausal zusammenhängenden Erzeugung der höchst wirkungsvollen Tiefenfiktion, die in dieser Form für die niederländische Kunst eine fortschrittliche Neuerung bedeutet.

Nur da, wo das Bewegungsthema desVordergrundes notwendig zu einem ruhigen Abschluss gelangen muss, findet sich die Horizontallinie: so bei den nebeneinander knienden Engeln des Mittelgrundes. Alles Flächenhafte, das man bei seinen Vorgängern findet, sucht van der Goes zu überwinden.

Was Dirk Bouts in den Seitenflügeln seines Abendmahles vorahnte, ist bei van der Goes System geworden. Während z. B. in Bouts Mannalese die Anwendung der Dreieckformation wohl ein Hintereinandersetzen der Figuren im Raume beabsichtigt, bleiben diese voneinander getrennt, jede für sich isoliert dasitzend, ohne das einheitlich Geschlossene in der figuralen Komposition zu erzielen, das van der Goes durch die sich parallel bewegenden und einander berührenden Diagonallinien erreicht.

Bouts hat ferner in seinem Abendmahle durch rein mathematisch konstruierte Perspektive fraglos eine grosse Raumwirkung herbeigeführt, aber die von Christus und seinen nebenansitzenden Jüngern getragene Haupthorizontallinie im Mittelgrunde verengert den Bildraum, löst die räumliche Vorstellung, die die zeich-

nerische Perspektive als Vertiefungsmittel gegeben hatte, grösstenteils wieder auf und bietet dadurch ein weit flächenhafteres Schema, als es die Anbetung der Hirten von van der Goes zeigt.

Der Meister von Flémalle, der van der Goes als Naturmaler am meisten beeinflusste, mag ihm auch die Grundlage zur Ausbildung seiner «Manier» vermittelt haben. Doch behielt dieser in seinen Gruppenbildern viel mehr den horizontal-flächenhaften Charakter bei. Das Hindrängen der ganzen Komposition auf den Vordergrund, wie z. B. in seiner Geburt Christi aus Dijon, ist typisch für seine Art, alles zusammendrängen und damit die Horizontallinie stärker zu betonen, als die Diagonale, während die Linien der Landschaft, wie ein angehängtes Nebenmoment, überhaupt nicht als Teil des Ganzen in Betracht kommen.

Van der Goes erzielt durch seine Raumbehandlung den von der ältern Art gänzlich verschiedenen Effekt, dass seine figurale Komposition nicht nur der räumlichen Szenerie unter-, sondern auch so eingeordnet erscheint, dass nicht nur Figur und Raum organisch zusammengeordnet ist, sondern auch der weitere Hintergrund ein einheitliches Ganzes bildet mit dem Vor- und Mittelgrund, in dem die Hauptszene Platz findet.

Aehnlich wie bei dem Flémaller Meister, spielen sich auch die Szenen bei Rogier van der Weyden so weit wie möglich im Vordergrund ab. Seine grosse Kreuzabnahme im Escurial zeigt in ihrer Horizontalkomposition sehr ausgesprochen jenen flächenhaften Charakter, aus dessen Bann van der Goes sich zu befreien suchte. In den Berliner Altärchen des Rogier führt die rahmenartige Mauerlochdurchsicht, die zur Verstärkung des Tiefengefühls beitragen sollte, zu dem Eindruck des Zweiteiligen, einer Erscheinung, die durch van der Goes ganz beiseite gesetzt wurde.

Kein frühnordischer Maler hat in der ultralinearen Richtung seiner Zeit eine solche Sicherheit in der plastischen Ausbildung seiner Figuren erreicht, wie van der Goes. Als Statuen dreidimensional herausgebildet, stehen sie frei im Raume.

Das Licht ist in der malerischen Anschauungsweise des van der Goes nicht allein das Mittel, um Linien und Formen mit voller Klarheit zu erfüllen, sondern auch um sein neues Raumproblem einer weiteren Entwicklungsphase zuzuführen.

Das Licht dient dem Künstler zur Trennung seiner Figuren, aber gleichzeitig auch als Mittel, um sie einheitlich zusammenzuhalten. Nicht allein seine Luftperspektive, die wir später noch zu besprechen haben, führt zu feinen Abstufungen in den beleuchteten Wolkenmotiven, sondern hauptsächlich das Bodenbeleuchtungsprinzip; die damit zusammenhängende Schattierung gibt, um bei dem Mittelbilde des Portinarialtars zu bleiben, eine Tiefenwirkung, die im niederländischen Quattrocento keine weitergehende Ausbildung fand. In gleichmässig nach hinten heller werdender Abstufung breitet sich das Licht aus der von links oben herabstrahlenden Quelle über alle Figuren hinweg über die Bodenfläche aus, — es dringt zwischen alle Gruppen und wo möglich zwischen die Einzelfiguren ein.

Die Lichtquelle steht so hoch, dass die Schatten steil, nicht schräg einfallen; selbst bei der grellen Beleuchtung sind diese so wenig dunkel gehalten, dass die Klarheit in jeder Einzelheit gewahrt bleibt. Ein breiter Lichtkreis fliesst rings um die Madonna, er erweitert sich nach rechts zwischen den Hirten und der vor diesen sitzenden Engelsgruppe, geht unter den knieenden und heraneilenden Hirten durch, trennt die zwei sitzenden Engel vom hintenstehenden Hause, scheidet vor den zwei im Hintergrund stehenden Frauen die Zwischenfläche in zwei Teile und verliert sich in der Tiefe der Landschaft.

Besondere Kunstfertigkeit äussert sich in der geschickten Anbringung einer Nebenlichtquelle, namentlich in dem Zurückwerfen der von oben auf das Christkind fallenden Strahlen. Hierdurch allein lässt sich die beinahe vollkommene Schattenlosigkeit auf den Köpfen der Madonna und der meisten Engel, die starke Helle der Schlagschatten und besonders der Beleuchtungseffekt auf dem Gesicht des oben im Helldunkel schwebenden Engels erklären.

Die Hauptlichtquelle spendet ein natürliches, von

oben strahlendes Sonnenlicht oder das eines wunderbar hellen Sterns, vor dem die im Hintergrund sich befindenden Hirten ihre Augen schützen.

Dass es kein künstliches Licht ist, wie so oft behauptet wurde, das van der Goes in seiner Lichtmalerei zu solchen Lichteffekten anregte, können wir allein schon an der Natur der Lichtstrahlen und ihrer Tiefenwirkung feststellen, die nur mit einer dem Tageslichte entsprechenden Ausstrahlung erklärt werden kann.[1])

Keiner der niederländischen Vorgänger des van der Goes war mit dieser Raumverteilung und -vertiefung durch das Licht so vertraut, keiner hat dieses Problem so sicher aufgefasst wie er; es berührt wie eine Vorahnung dessen, was in einem späteren Jahrhundert die grosse niederländische Lichtmalerei mit raffinierterer Technik erreichen sollte.

Nur in einigen landschaftlichen Bildern des Dirk Bouts finden wir ähnliche Versuche, die aber nicht im entferntesten die Wirkung erreichen, die van der Goes damit zu Stande brachte.

Durchaus berechnet und auf Lösung seines Tiefenproblems eingestellt ist auch die Farbengebung, die das Auge durch eine stufenweise ruhiger werdende Tonskala in den Raum hineinführt. Im Vordergrund an der einen Seite Joseph mit dem harmonischen Tiefrot, Violett und Blau, an der andern Seite die Engel mit rotem Mantel und Flügeln, farbenprächtig wie die Schwingen von Pfauen und Goldfasanen, in der Mitte die feuerrote Lilie. Die Gottesmutter dahinter in tiefem Blau, — dann die mehr neutralen Töne der braungrünen Hirten. Den Abschluss der Hauptszene aber bringt wieder das grellere Weissblau der Engel in der Mittelzone des Bildes, und an keiner Stelle wird die Tiefenentwicklung mehr

---

[1]) L. van Puyvelde verwirft in seinem Buche über Malerei und Mysterienspiele in den Niederlanden die von Fierens-Gevaert u. a. geäusserte Meinung, dass nächtliche Vorführungen der die Anbetung der Hirten darstellenden geistlichen Spiele die Lichteffekte im Portinarialtar beeinflusst haben sollten. Die Tatsache, dass nie in den Niederlanden abends oder nachts geistliche Spiele zur Aufführung gelangten, ist wohl ein ausschlaggebender Beweis. Vgl. L. van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvoorstellingen. Gent, 1912. S. 230. H. Fierens-Gevaert, La Peinture en Belgique. Les Primitifs flamands. Bruxelles, 1909. I. S. 99.

betont, als gerade da, wo die Kontraste zwischen dem Dunkelblau der Madonna und den helleren Tönen der Engel hervortreten.

Dieselben Kompositionsprinzipien wie im Mittelbilde, nur ihrem ganz verschiedenen Thema angepasst, kehren in den Seitenflügeln wieder. Die Riesengestalten der Schutzheiligen unterscheiden sich in der gesteigerten Kraft ihrer Durchbildung von den Stifterporträts, ohne sich von ihnen zu trennen, worauf besonders im rechten Flügel die bewegte landschaftliche Szene im Hintergrunde hinweist.

Obwohl einige Diagonal- und Dreieckkompositionslinien in den beiden Vorderszenen nicht zu vermeiden waren, finden sich diese nicht so eindringlich betont, weil ein gewisser Abschluss des Vordergrundes herbeigeführt werden musste und die Tiefenwirkung leicht in die landschaftliche Szenerie verlegt werden konnte.

Die Landschaft freilich, wie van der Goes sie hier behandelte, kann, abgesehen von der höchst originellen Art ihrer Ausstaffierung, in Bezug auf Bodenkomposition kaum die Bedeutung eines neuen kompositionellen Wertes beanspruchen. Sie steht noch ganz auf jenem Standpunkt des kulissenartigen Aufbaus und der dadurch erzielten Tiefenwirkung, den Dirk Bouts in seinen Löwener Flügeln festgelegt und womit dieser ein neues Element in die südniederländische Landschaftsmalerei eingeführt hatte.

Wo van Eyck z. B. in seiner Anbetung des Lammes oder in der Madonna des Kanzlers Rollin die Ebene vertieft durch buschartige Baummotive oder durch seine Flusswendungen — wo der Flémaller Meister in der Dijoner Anbetung durch Fluss und Weg, aber noch mit mehr Geschick durch seine kahlen Bäume die Fläche bricht und die Tiefe betont, — wo Rogier ausserdem noch oft seine Rahmen- oder Fensterausschnitte als technische Hilfsmittel zur Tiefenwirkung benutzt, da sehen wir bei van der Goes das leichtwellige Land von Flandern in Boutscher Manier, indes mehr methodisch und in künstlerischer Berechnung, sich stufenweise ausdehnen.

Obwohl er seine Horizontlinie nicht so hoch anlegt, wie Bouts, nimmt er vier Fünftel der Bildhöhe für seine Ebene in Beschlag. Seine hügelartige Landschaft gibt ihm dazu Anlass, er nimmt aber auch die Gelegenheit wahr, durch viele Figuren seine Fläche zu beleben, um das Tiefengefühl zu verstärken.

Van der Goes bleibt hier in Uebereinstimmung mit dem Mittelbilde, wo er den Augpunkt zu hoch nimmt; die Landschaft erhält dadurch auch einigermassen das bühnenartig Abschüssige, das wir in der Anbetung selbst wahrnehmen.

In dem rechten Flügel erfährt es jedoch durch die wirkungsvoll in den Raum gesetzten Prachtbäume eine Korrektur, im linken Flügel durch die Felsenstruktur, die einen festen, massiven Abschluss darstellt, hellgrün gegen den tiefblauen Himmel sich aufbauend. Hügel und Baum sind indes nicht die einzigen Mittel, um die Tiefe zu markieren, auch die lebende Staffage ist besonders im linken Flügel diesem Zwecke dienstbar gemacht. In dieser Absicht lässt er die drei Könige und ihr Gefolge nicht hintereinander herschreiten, sondern verteilt sie über den ganzen Mittel- und Hintergrund; etliche Köpfe und Halbfiguren lässt er hinter den Hügelkulissen auftauchen.

Ein anderes Ausdrucksmittel findet wieder in der bis zum äussersten Gesichtswinkel durchgeführten Abstufung der Helligkeitsskala seine Verwertung. Die Scheidung von Fläche und Luft ist scharf und sicher durchgeführt. Kein Nebel, der die Scheidungslinie etwas verwischen würde, wie dies der Natur der niederländischen Landschaft eigen ist.

Wo ist die Ursache zu suchen, dass der schärfste Naturbeobachter unter allen Quattrocentisten, im Gegensatz zu den ersten Meistern seiner Zeit, diesen Horizont so behandelt hat, als ob er keine nordländische, sondern eine meridionale Landschaft malen würde?

Zu erklären ist diese auffällige Tatsache nur durch den Drang zum Ausdruck höchster Klarheit in der Malweise. Dieser Drang führte ihn dazu, seine Bäume, auch die hintersten, als helle Silhouetten am blauen Himmel sich abheben und seine Luftperspektive bis zum

entferntesten Rand zur Geltung kommen zu lassen. Klarheit muss Tiefe bringen.

Unerreicht steht die den gesamten Raum füllende Luftperspektive, wie van der Goes sie behandelte, in der ganzen Frührenaissance der Niederlande da.

Wie schon angedeutet, beansprucht der Himmel nur einen bescheidenen Teil, nur ein Fünftel der Bildhöhe, aber er ist auf der Grundlage von Einzelbeobachtungen nach dem Prinzip des Zusammenwirkens von Luft und Licht, durchgeführt, das nicht allein den poetischen Naturmaler, sondern auch den Meister verrät, der nach ganz neuen Problemlösungen suchte.

Im Mittelbild neigt der Himmel naturgemäss, wolkenlos, blauleuchtend dem Horizont zu. Hier sind es die schwebenden Engel, besonders die den hintersten Hirten verkündigende weisse Gestalt, welche die Tiefe betonen helfen. In den Seitenflügeln aber ziehen beleuchtete Wolken durch den Luftraum. Dieselbe Lichtquelle, die über alles ihre Strahlen fallen lässt, wirft ihren Schein auf die Ränder der Wolken, die schwerer und dunkler auf dem linken Flügel, immer leichter und heller auf dem rechten auslaufen, bis der Himmel sich wolkenlos und klar am Horizont abschliesst.

Dieser Wechsel von Schatten und Licht bewirkt Distanz und Tiefe, bringt diese in ausgesprochener Weise in der Luftperspektive zur Geltung, und er ist nicht der geringste Faktor zur Klärung der Raum- und Tiefenfrage, die van der Goes sich so ernsthaft gestellt und so glücklich gelöst hat.

Ausserdem trägt die plastische Ausbildung seiner Figuren wesentlich dazu bei, diese Wirkung zu verstärken.

Wo es nur immer möglich war, setzt er nach Leonardos späterer Theorie die hellen Partien seiner Körper gegen einen dunkeln Hintergrund, die Gesichter seiner Gestalten setzt er, wo er kann, gegen dunkeln Mauer- oder Felsengrund; es hat selbst den Anschein, als ob er, um den reizenden Kopf der Magdalena so gut als möglich dreidimensional zu bilden, ein apartes Stück Felsen als Folie in der Landschaft gemalt hat oder er umgibt die Gesichter mit einem dunkeln Haarkranz.

Dieser Behandlungsweise kommt in den Augen des

Meisters ein solcher Wert für die Modellierung zu, dass er nicht ein einziges Mal (ausgenommen beim dritten), dieser Manier untreu wurde.

Mochte nun auch die Raumillusion durch diese eigenartigen Mittel, deren sich van der Goes bediente, sich besonders eindrucksvoll gestalten, so erwuchsen doch aus ihnen gleichzeitig in anderer Richtung gewisse Nachteile. Denn gewisse Künste der Raumbehandlung, die van der Goes aufbietet, wirken, was beim ersten Eindruck schon auffällt und durch die verblichenen Farben noch mehr zum Bewusstsein gelangt, im Gesamteindruck der Komposition zerstreuend, unruhig, die Gruppen auseinanderreissend.

Hatte van der Goes die Absicht, das allzu Massige, Kompakte der Gruppenformation der van Eyckschen Anbetung zu verbessern, so drohte er in seinem Drang, zu differenzieren, in die entgegengesetzte Behandlung zu verfallen, und sah sich deshalb gezwungen, auf anderm Wege die notwendige Einheit seiner Komposition herzustellen. Denn der Eindruck des Einheitlichen, der augenscheinlich verloren ging, kommt wieder zu stande, wie ich schon betonte, durch die streng durchgeführte Anwendung einheitlicher Kompositionslinien, wie durch das Band nicht so sehr der Aktions- wie der Gefühlseinigkeit, das alles zusammenhält; - aber mehr noch durch die Zusammenwirkung aller, selbst der kleinsten Einzelformen. Seine Komposition ist wie ein untrennbarer Organismus, ein Komplex von Bestandteilen mannigfaltiger Art, aber von künstlerisch gleichwertiger Bedeutung.

In dieser Beziehung erreichte er den Höhepunkt der Formwirkung da, wo seine Vorgänger sich mit mangelhafterer Erkenntnis versucht hatten, und diese Eigenschaft macht ihn zu dem grossen Führer der zweiten niederländischen Malerschule des Quattrocento. Nicht dass er von der Absicht geleitet wird, der menschlichen Figur die Stellung zu nehmen, die ihr in der Handlung zugewiesen wird, denn die mehr denn gewissenhafte Durchbildung seiner menschlichen Gestalten spricht für die Bedeutung, die er ihnen zuerkannte. Aber nicht der Figur allein weist er die Aufgabe zu, einen Vorgang, eine Aktion zu schildern. Auch alle andern Faktoren, die die Macht des natürlichen Eindruckes ver-

stärken, gehören zum einen Ganzen, alle wirken bei ihm in derselben Bedeutung wie die Hauptfiguren mit, alle behandelt er mit derselben Sorgfalt und Liebe, alle sprechen mit, um zu sagen, was er zu sagen hat.

Technische Schwierigkeiten weiss er geschickt zu überwinden, denn er beherrscht das ganze Verfahren in souveräner Weise.

In der Lichtführung ist er der Erste, der die drei Teile seiner Komposition sowohl landschaftlich, als szenenhaft zu einem Ganzen zu verbinden weiss. Dasselbe Licht überströmt Mittelbild und Flügel und hält alles zusammen: aus derselben Hauptquelle wird auf das Portinaribild hoch aus der linken Ecke über alles Figürliche und Sachliche der drei Teile dasselbe Licht ausgegossen.

Die leicht angegebenen Schatten fallen sowohl in den Gesichtern der männlichen Stifter und Schutzheiligen, als bei den weiblichen Figuren des andern Flügels, gleich wie bei den Figuren des Mittelbildes, immer nach rechts hinauf. Dasselbe ist der Fall mit den Schlagschatten, obwohl diese im Mittelbilde kräftiger angegeben sind wie in den Seitenbildern. Nicht allein das Licht, auch dieselbe Luftatmosphäre zieht als Hinterstreifen allem entlang und wirkt vom Vorder- zum Hintergrund alles umfassend, alles erklärend.

Mit derselben Gewissenhaftigkeit behandelt er die kleinsten Einzelheiten, die Haare der Madonna sowohl als den einzelnen Strohhalm, die Runzeln der Häupter des Antonius oder des alten Hirten; jede Feder an den Engelsflügeln, jede Kleiderfalte, jedes Blättchen ist ein gewichtiger Teil der Gesamterscheinung.

Wie er versucht, jeden Körperteil seiner lebenden Figuren anatomisch richtig festzulegen, so zergliedert er auch seine Bäume bis ins kleinste Aestchen. Jede Blume, jeder feine Staubfaden ist ihm künstlerisch dieselbe wichtige Erscheinung wie etwa der kleine Körper des neugeborenen Christkindes. Alles muss mitsprechen, alles muss mitwirken, um die Einheit seiner Darstellungsweise zu fördern.

B. Die Behandlung der Figur.

Van der Goes ist in seinen kompositionellen Formen in der raumerfüllten Lichtführung, der Wirkung der Farbengegensätze und plastischen Prägnanz seiner Figuren weiter gegangen, als einer seiner Vorgänger.

Durch diese Annäherung an die Naturwirklichkeit, durch das Prinzip des Illusionismus hatte er ein ganz neues Element in die Raumkunst der Niederlande gebracht; aber nicht weniger verschieden ist er von der van Eyckschen Schule in seiner Figurenmalerei als solcher.

Er ist der ausgesprochene Maler des realen Lebens in seinem ganzen Umfang.

Die Figur, zunächst als individuelle Erscheinung, weiter als gattungsmässiger Wert, fand bei dem Meister eine Ausbildung, die sich seinem ganzen Charakter und Temperament gemäss vollzog.

Zeigt sich die frühe niederländische Kunst auch niemals verwickelt in die Bande von Konventionalismus und Stilismus, wie die italienische, so trägt doch die Lebenskopie noch jenen Hauch der Eleganz, die den Burgunderzeiten in den Südniederlanden eigen war.

Die Gruppenbilder der van Eyck hatten in den höfischen oder patrizischen Kreisen von Flandern ihre Modelle gefunden: bei den Rittern und Ratsherren, Edelfrauen und reichen Kaufherrentöchtern. In der Absicht, einen Arbeitertypus zu bilden, hatte der Flémaller Meister bei dem Mérodealtar die Josephsfigur mit Handwerkszeug versehen; doch ging mehr eine rüstige Mönchsfigur, als eine eigentliche Arbeitergestalt daraus hervor.

Der schöne Johannes im Werlaltar trägt noch immer den alten Odysseus ähnlichen Kopf, die Rogierschen Typen haben, bei aller Naturwahrheit und allem Pathos, das Geschliffene und Feine beibehalten, das bei all diesen Künstlern verrät, dass sie nur eine Art Schönheit kannten, bei der Seelen- und Körperschönheit zusammenfloss.

Die langgezogenen, knochigen Köpfe des Dirk Bouts, seine Apostelköpfe im besonderen, sind ohne Zweifel ein Schritt zu grösserer Natürlichkeit; sie haf-

ten aber immer an der Schablone, die sich bei dem Meister ausgebildet hatte.

Nur bei ihren Porträten geben die Frühniederländer das volle Mass individueller und naturgemässer Treue ihrer Modelle und Greifbarkeit im höchsten Grade; da sprang das wahre Leben aus den Zügen; da wurde alles, was auch nur entfernt ein «typisches» Aussehen verleihen konnte, beiseite gesetzt.

Der wuchtige, originelle Geist, der die Portinaritafel schuf, suchte nicht allein in den Bildnissen, sondern in all seinen Figuren jedes Hemmnis für seine individuelle Kunstauffassung wegzuschaffen, um den leisesten Verdacht eines Suchens nach ausschliesslich glatten Formen fernzuhalten.

Jede seiner Figuren trägt Porträtcharakter, seine Modelle findet er in allen Schichten der Bevölkerung.

Als der Erste ging er suchend und wählend unter die Bauern und die Arbeiter seiner Heimat. Da fand er dieselbe Schönheit, wie sie die Natur in hundertfacher Verschiedenheit darbietet, unabhängig von eleganter Gestalt und glatten Zügen; er fand die Seelenschönheit, die auch unter bäuerischen Formen und abgehärteten, runzeligen Gesichtern hervorglänzt.

Seine Gestalten, selbst die, welche für seinen frommen Geist als die erhabensten erscheinen, stellt er in einfacher Natürlichkeit dar.

Die Madonna ist die schlichte, vom Leid geprüfte Frau aus dem Volke, ohne jedweden äusserlichen Reiz, der auf Uebernatürliches hinweisen könnte.

Das Gewand ist völlig schmucklos; auch das Haar fällt in losen Flechten um die breite Stirne, und alles, was der Einfachheit nur einigermassen Abbruch tun könnte, ist streng vermieden.

Joseph ist der einfache Bürgersmann mit schlaffen Zügen, dessen ungepflegtes Haar und schwielige Hände allein schon auf das Robuste des Arbeitsmannes hinweisen.

Wenn die allgemeine Regel, nach der die frühniederländischen Künstler die himmlischen Geister bilden, für die Engelgestalten elegante Formen, sanfte, regelmässige Züge forderte, so wich van der Goes ganz hiervon ab.

Schmächtige Mädchen aus dem Volke erscheinen hier wieder als seine Modelle. Einige mit harten, knochigen Köpfen, alle mit hohen, breiten Stirnen, umringen diese Engel mit ihren gewöhnlichen Kirchenandachtsgesichtern das Christkind.

Auch bei diesen Paradiesbewohnern wollte der Künstler ihre Verwandtschaft mit dem irdischen Geschlechte nicht bestreiten. Ob es wohl gesehen war oder nicht: es lag ganz in der Art seiner Kunst, dass er alles rein Menschliche in seinen Figuren beibehielt.

Da nur, wo er das Uebermenschliche betonen wollte, griff er zu andern Mitteln; dann mussten «himmlische» Kleidung, Symbolik, selbst der Wechsel der Grössenverhältnisse dazu dienen, um den beabsichtigten Eindruck des Uebernatürlichen zu wecken.

Nichts kann aber besser den Geist und den Charakter seiner Kunst illustrieren, als seine bekannten Hirtenfiguren.

Hier hat er wohl die Einfachsten aus den niederen Schichten der Landbewohner, die die äussern Eindrücke in Mienen und Bewegungen mit voller Natürlichkeit wiedergeben, mitten aus ihrer Beschäftigung im Felde herbeigeholt, und sie so, wie sie arbeiteten, zur Krippe hingestellt.

Gefühle von andachtsvollem Erstaunen, von liebevoller Herzensgüte sprechen aus den harten Zügen; die höchsten Gemütsbewegungen, welche die Menschenseele rühren können, spiegeln sich in den rauhen Köpfen der vierschrötigen, derben Arbeiter wieder.

Auch in den Seitenflügeln gelangt dasselbe Prinzip zur Anwendung, da nicht allein die Porträts der Stifterfamilie, sondern auch die Figuren der Schutzheiligen aus dem Leben genommen sind. Plastisch hervorgehoben, von monumentaler Feierlichkeit, zeigen sie alle Eigenarten des menschlichen Wesens, so wie es lebt und sich bewegt. Antonius, Thomas, Margaretha und Magdalena erinnern nicht an angekleidete figurative Wachsbilder, die nur da sind, um sich anschauen zu lassen, wie die Italiener dieser Zeit sie schufen, wie insbesonders die Meister der umbrischen Schule ihre Heiligen malten. — Es sind wirkliche Menschen, lebende

Menschen, ob sie teilnehmen in aktiver Handlung oder in Beschauung versunken dastehen, nicht geistesabwesend, sondern nachdenkend über dasjenige, was sich im Bilde abspielt.

Sicher hat van der Goes bei seiner genauen Naturbeobachtung versucht, auch die menschliche Figur für sich, die Struktur des menschlichen Körpers im Sein und Bewegen zu studieren.

Der Zeit gemäss, in der er lebte, war er darin auf eigene Versuche, auf empirische mehr wie auf theoretische Kenntnisse angewiesen. Wie wir bei der Behandlung seines Sündenfalles nachher besser beobachten werden, war er schon von Anfang seiner künstlerischen Betätigung an auf möglichst genauen, anatomisch-richtigen Aufbau des Menschenkörpers bedacht, was einen wesentlichen Fortschritt gegenüber seinen Vorgängern bedeutet.

In der Portinaritafel, mit der wir uns hier allein zu beschäftigen haben, kommt als unbekleidete Figur nur das Christkind in Betracht. Bei der Darstellung der Kinderfigur versagten fast alle niederländischen Quattrocentisten, und Conway hat nicht Unrecht, wenn er meint, dass selbst van Eyck in seinen Kinderdarstellungen eine Serie von kleinen alten Männlein geschaffen hat. [1])

Wenn van der Goes bei seiner Anbetung auf dem Portinarialtar in der Absicht, die altertümliche Weise der Gestaltung dieses Geschöpfchens zu vermeiden, einen völlig unbeweglichen Neugebornen dargestellt hat, so ist es ihm doch nicht gelungen, mit einiger anatomischen Korrektheit die Formen des dürftigen Kinderkörpers wiederzugeben. Der Mittelkörper scheint verhältnismässig zu lang geraten, wahrscheinlich dadurch, dass die aufgehobenen Händchen gerade mitten auf dem Leibchen schweben, wobei van der Goes durch diese symmetrische Anordnung den Massstab für die richtige Proportion verlor. In dem Bestreben, durch das Steife und Mechanische der Gliedmassen das Unbeholfene des Neugebornen zu charakterisieren, ist eine Figur entstanden, die nicht allein als räumlicher Mittel-

---

[1]) W. M. Conway, Early flemish artists. London, 1887. S. 266.

punkt der Darstellung, sondern auch als figürliche Komposition überhaupt bedenklich erscheinen würde, wenn wir nicht annehmen müssten, dass er absichtlich die «Niedrigkeit», das ganz Unscheinbare Christi in der Menschwerdung, der doch den Mittelpunkt des Ganzen als «Gottmensch» bildet, ausdrücken wollte.

Besser, aber auch nicht ganz einwandfrei in der Komposition, ist die Madonna behandelt. Wie schon angedeutet, stellt ihr Kopf mit der breiten Stirne, die so viel wie möglich nach oben frei unter den Haaren hervorragt, mit den zartgeformten Augen, dem feinen Mund den Prototypus seiner Frauenköpfe dar, wie der Köpfe der Wesen, die er sich als weibliche dachte, z. B. der im Vordergrund knienden Engel. Uebrigens zeigt die Madonna in ihrer figürlichen Modellierung eine schwächliche Ausbildung der Körperverhältnisse; — offenbar ist der untere Teil des Körpers zu lang geraten, wodurch die Haltung den Eindruck von Ungewissheit zwischen Stehen und Knien hervorruft. Es war eine schwierige Aufgabe, auf dem nach vorn abschüssigen Boden, wie er einmal gegeben war, die Figuren in das richtige Verhältnis zur Raumperspektive zu bringen, und offenbar beschäftigte die Freude an der Ausgestaltung des Faltenspiels bei dem Kleide der Gottesmutter ihn mehr, als die getreue Wiedergabe der Körperproportionen und im besonderen die Richtigkeit der knienden Haltung. Hier, wie bei allen Figuren des Meisters, sind es die kräftigen Hände, die, natürlich und lose, in vollkommener technischer Durchbildung und Verkürzung, als ein wesentlicher Wirkungsfaktor in der Madonnenkomposition mitsprechen. Wir werden noch Gelegenheit haben, auf den psychologischen Wert der Händesprache beim Künstler zurückzukommen.

Joseph ist der zeitübliche Typus des unter der Last der Jahre und der Arbeit gebeugten Mannes. Als solcher spricht sein energieloser Kopf von Demut und Bestürzung, von Ehrfurcht vor dem gewaltigen Ereignis, das sich da vor ihm abspielt, dessen grosse Tragweite er ahnt, aber deren er sich augenblicklich noch nicht völlig bewusst ist. Die Stirne ist niedrig, die Augen blicken matt unter den borstigen Brauen hervor, die kräftige Nase, der schlaffe Mund, die wirren

Haare und Bart deuten auf den Mann aus dem Volke, während die schweren, markigen Hände von Kraft und Arbeit sprechen. Die Gestalt, in feierlicher Haltung, ist im Begriffe das Knie hochzuheben, um auch den rechten Fuss von der Holzsandale zu befreien, wie er es schon beim linken getan hat. Das Gewand fällt in sehr natürlichen Falten, ausgenommen da, wo die Geste des Aufhebens des Knies durch mehrfaches Aufbauschen des Mantels zu sehr markiert wird.

Van der Goes hat in seinem Joseph einen neuen Typus geschaffen, nicht mehr den einfältigen Menschen, wie Broederlam den Joseph der Mysterienspiele malte,[1]) nicht mehr die sich immer in der Vordergrund drängende Mönchsfigur des Flémaller Meisters,[2]), des Jacques Daret,[3]) des Rogier,[4]) sondern den schlichten, kräftigen Arbeiter, der dem Geiste der Evangelienerzählung gemäss bescheiden und zurückgezogen, aber würdevoll des hohen Amtes waltet, das ihn seiner ganzen Stellung nach auf zweiter Stufe hält.

Figürlich gehören die Hirtengestalten zum Besten, was der Meister je geschaffen hat. Es ist ganz natürlich, dass der Maler des sozialen und proletarischen Elements diesen Kindern seines eigenen Stammes all seine Liebe und Kunstfertigkeit gewidmet hat. Es steht ebenso ausser Zweifel, dass er die Modelle seiner Hirten seinem flämischen Lande entnommen hat, wie der südniederländische Charakter dieser Typen unbestreitbar ist für jeden, dem der Menschenschlag unterhalb der Schelde nicht unbekannt ist und der dort noch heutzutage täglich denselben Köpfen begegnen kann. Einfacher, aber intelligenter Geist spiegelt sich in den eckigen Linien der Köpfe, insbesondere bei den zwei vordersten, während die Mienen der beiden hintersten, namentlich der geöffnete Mund, mehr Verwunderung und Erwartung verraten.

---

[1]) Melchior Broederlam: Die Flucht nach Aegypten. Flügel aus der Karthause von Champmol. Museum zu Dijon.

[2]) Der Meister von Flémalle: Die Geburt Christi. Ebenda.

[3]) Jacques Daret: Die Anbetung der Könige, Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

[4]) Rogier van der Weyden: Die Anbetung des Kindes. Ebenda.

Bei allen ist die Stirne relativ niedrig, die Augen klar, die Nase vorspringend, der Mund von auffallender Breite; die hervortretenden Kieferknochen zeugen von Kraft und Arbeit, wie in noch höherem Masse die schwieligen Hände.

Die Kleidung der Hirten ist besser gelungen, wie die der Hauptfiguren. Da, wo ihre Stellung eine mehr schlichte Behandlung zuliess, vermied es der Künstler, sich zu sehr mit dem Faltenspiel zu beschäftigen, mit dem er mit mehr Behagen als Geschicklichkeit z. B. die Würde der Gottesmutter betonen wollte.

Damit schuf der Meister eine Gruppe, die in unmittelbarer Lebenswahrheit, in realistischer Kraft den Gipfel erreicht von all dem, was die Frühniederländer in ihrer so ausgesprochenen Naturwahrheit der Formen geleistet hatten.

Zwischen den drei verschiedenen Engelsgruppen, die den durch die Hauptpersonen freigelassenen Raum füllen, herrscht in der figürlichen Ausbildung eine gewisse Rassenähnlichkeit, wenn man es so nennen darf; nur der Engel vorn links fällt durch eine schärfer ausgeprägte Härte in den Zügen und durch Steifheit der Gelenkbewegung auf. Alle aber sind in ihrer Erscheinung weit entfernt von dem süssen Reiz der Form, der die Engel van Eycks erfüllt, obwohl van der Goes für seine Engel weibliche Modelle wählte.

Breite, hohe Stirnen, durch Kronen und Diademe von abwechselnder Form bedeckt, überragen die nicht unfeinen, energischen, von blonden Haaren umfluteten Gesichter. Mit Augen und Händen bekunden sie treuherzig ihre Freude und mitempfindende Andacht; voll innerer Ruhe geniessen sie nun die Erfüllung des grossen Ereignisses, das sie angekündigt und besungen haben. Die Engelsgestalten gaben van der Goes Anlass, seine Naturanlage für detaillierte Schilderung in aller Virtuosität zu entfalten; ihre reichen Kleider, ihre Flügel und aller Zierat leuchten in bunter, schillernder Farbenpracht. Aber sie boten ihm auch Gelegenheit, sich andern Problemen künstlerischer Art zuzuwenden. Der schräg niederschwebende Engel links oben, der fliegende im Hintergrund (neben dem Hause) erbringen allein schon den Beweis, dass van der Goes die Wieder-

gabe der Bewegungen des Fliegens in mehr naturgetreuer Weise gelang, als dies beim Flémaller Meister und bei Rogier der Fall gewesen war. Dann hat er sich bei dem Engel, der über dem Hause hergeflogen kommt, an eine Körperverkürzung gewagt, die in ihrer Kühnheit staunenswert erscheint. Wie weit aber der Meister auch sonst seiner Zeit vorausgeeilt war, bekundet das Spiel des Helldunkels, das den über der Madonna schwebenden Engel umflutet und das van der Goes als einen Vorläufer Rembrandts kennzeichnet.

Auch in den Nebenflügeln beansprucht die figürliche Komposition in gleichem, wenn nicht in noch höherem Masse unser Interesse. Selbst die kleinen Szenen im Hintergrunde lassen liebevoll und gewissenhaft behandelte Figuren erkennen.

Bei dem rührenden Vorgang aut dem linken Flügel, wo Joseph der Maria bei der beschwerlichen Reise stützend beisteht, ist die Ausbildung der Figuren vielleicht unmittelbar sinnfälliger und naturgetreuer, als bei der Hauptdarstellung derselben Personen im Mittelbilde.

Wo im rechten Flügel das Ereignis des Mittelbildes seine Fortsetzung findet in der Schilderung der Ankunft der drei Könige mit ihrem Gefolge sind nicht alle Figuren mit derselben Sorgfalt behandelt. Im Hintergrund verstreute Figuren sind nur angedeutet, aber die in Burgundischer Tracht gekleideten, auf schmucken Pferden reitenden Könige zeigen in ihren lebhaften Gesten viel bessere und natürlichere Bewegungsformen; dasselbe kann man von der Gruppe der neugierig herbeiströmenden Bauern sagen und von dem Vorreiter, der sich nach dem richtigen Wege erkundigt, während die im Oberkörper gut geformte und proportionierte Figur des Auskunft gebenden Hirten durch die ungeschickte Kniebewegung und das viel zu lang gezeichnete linke Bein missraten ist.

Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte, dass der Ruhm des Triptychons neben der Hirtendarstellung durch die riesenhaften Figuren der Schutzheiligen auf den Seitentafeln des Portinarialtars begründet wurde. Strebt doch van der Goes in seiner Figurenmalerei über alles hinaus, was nach der van Eyck-

schen Anbetung in den Niederlanden geschaffen worden ist. Nach dem Kanonikus van der Paele des Jan van Eyck hatte man in Flandern nicht mehr solche individuelle, ausdrucksvolle Erscheinungen in der heimischen Kunst gesehen.

Frei in der Bewegung, ohne leere Monumentalität, aber feierlich in der Haltung, stehen die Riesenfiguren, in ihrem Massstabe alles überragend da, die Stifterfamilie zu ihren Füssen schützend. In breiten, kräftigen, an Judentypen seltsam gemahnenden Zügen sind die männlichen, in eleganten Formen die weiblichen Heiligen gebildet. Antonius, der kluge Greis, in dessen bis auf den letzten Muskel gespanntem Antlitz die breiten Formen veredelt sind durch die Klugheit seiner Augen und die Offenheit der abgeklärten Züge, erscheint als der vergeistigte Mensch, dessen zarte, nervös bewegte Hände ebensowohl wie sein ganzes Wesen den Mann verraten, den Busse und Entsagung in innerliches Gleichgewicht brachten.

Gross in seiner Ruhe steht Thomas daneben. Ernst und Güte kennzeichnet sich in den weit geöffneten Augen, dem weichen Mund, der ruhig bewegten linken Hand.

Van der Goes nimmt selbst die Gelegenheit wahr, seine Gestaltungskraft zu beweisen in der Darstellung des nackten Fusses des Heiligen, den er mit derselben Sorgfalt behandelt, wie die Hände. In der Bekleidung gibt sich bei diesen Schutzpatronen ein Fortschritt zu erkennen gegenüber derjenigen der Hauptpersonen im Mittelbilde; die Falten sind wesentlich natürlicher, und im besondern fühlt man bei dem heiligen Thomas den lebenden Körper unter den reichen Falten seiner Gewände.

Angesichts der ungeheuren Energie des Ausdrucks, von dem diese Menschentypen erfüllt sind, ist es kein Wunder, wenn A. J. Wauters und nach ihm Fierens-Gevaert in diesen beiden kraftvollen Figuren eine Vorahnung der Dürerschen Evangelisten sehen wollen.[1]

[1] A. J. Wauters, La peinture flamande. 3e édit. Paris. S. 74. H. Fierens-Gevaert, Les primitifs flamands II. Bruxelles, 1909. Sub. H. v. d. Goes.

Treten uns die männlichen Heiligen mit einem neuen Begriff patriarchalischer Würde entgegen, so erscheinen mit Anmut und königlicher Grazie die weiblichen Beschützerinnen, Maria Magdalena und Margaretha auf dem andern Flügel.

Magdalena ist in die üppige Modetracht der burgundischen Fürstinnen gekleidet, und zwar in all der reichen Zier der damaligen höfischen Prachtliebe. Dies ist das Einzige, was uns an ihr sündiges Leben in Magdalena erinnern könnte. Denn in ihren schweren Gewändern von mattgrauer Seide und weissem, goldbestickten Damast, die nach dem Brauch der Zeit vorn aufbauschend den Körper hochzeitlich umfliessen, offenbart sie im Ausdruck ihres Antlitzes mit den sanft geschlitzten Augen einen gewissen herben jungfräulichen Reiz und weibliche Sanftmut zugleich. Die festlich geschmückte Braut ist voll plastischer Empfindung. Nach der typischen Gesichtsform seiner Frauenköpfe gebildet, hat van der Goes ihrem Haupt durch das Sprechen von Auge und Mund, durch das längliche, oben breit auslaufende Antlitz mit den unschön zurückgekämmten Haaren besondere Qualitäten verliehen.

Die Hände kommen unter der Fülle von dickem Seidenstoff hervor, der in meisterhaftem Faltenwurf über den linken Arm geworfen ist. Von den dicken Haarflechten, die über dem Haupt wie eine Haube kokett zusammengehalten werden, bis zum einfachen Salbgefässe, das sie zwischen den Fingerspitzen hält, bis zu dem Rand des dünnen Battisthemdes, das ihre Schultern bedeckt, ist alles mit gereifter künstlerischer Kultur behandelt.

Mit grosser Einfalt, aber voll eigenartigen Reizes steht die H. Margaretha nebenan. Voll selbstbewusster Ruhe tritt sie auf den Drachenkopf. Im besondern wirkt ihre anspruchslose Einfachheit, die mit der Ueppigkeit der Magdalenenfigur merkwürdig kontrastiert. Der Perlenreif ist die einzige Zierde, die sie schmückt; er hält die Fülle des herrlichen, glänzenden Haares, die das vornehm kühle, von jugendlicher Anmut strahlende Gesicht umkränzt, um dann über die Schultern hinabzufliessen. Aus dem einfachen Kleide kommen feingegliederte, sensitive Hände hervor, die Buch und Kreuz umschliessen.

Angesichts des Umstandes, dass die ganze Figur sonst klar und bestimmt in allen Einzelheiten der Zeichnung behandelt ist, muss es befremden, dass nur das Buch verzeichnet ist. Ist vielleicht der Gedanke erlaubt, dass nicht der Meister der Kleinmalerei, sondern einer der spätern Restauratoren diese Verzeichnung auf seinem Gewissen hat?

Man mag darüber streiten, ob, wie man einmal in der Lebensbeschreibung des Künstlers in der Klosterchronik von Ofhuys zu lesen vermeinte, van der Goes schon zu seinen Lebzeiten berühmt war wegen seiner Bildnismalerei.[1] So viel steht fest, dass seine Kunst in dieser Beziehung nicht allein seiner Altartafelmalerei im allgemeinen gleichstand, sondern dass er auch hier seine eigenen Wege ging.

Bei aller Lebenswahrheit, die van Eyck und seine unmittelbaren Nachfolger in ihre Bildnisse hineinlegten, suchten diese Meister ihre Modelle immer so zu konterfeien, wie sie in feierlichen Momenten ihres Lebens aussahen, mit dem vollen Bewusstsein der Würde, die Amt oder Lebensstellung ihnen gaben.

Ein Blick auf die Bildnisse der Familie Portinari, insbesondere auf dasjenige des Familienhauptes, das die Arbeit stiftete, genügt, um festzustellen, dass van der Goes, obwohl er in Haltung und Tracht den vornehmen Patrizierstand betonte, doch nicht den vielvermögenden Vertreter der Medici in den Niederlanden, nicht das hochangesehene Haupt der reichen italienischen Kaufleute, nicht den Mann darstellen wollte, dem Könige ihre Schuldbriefe schrieben, sondern den anspruchslosen, gläubigen Menschen, wie er im Familienkreise, von den Seinen umgeben, mit Liebe und väterlicher Sorge, aber auch mit väterlichem Stolz waltet. Auch hier stellt der Maler das intime Element in den Vordergrund, und es gelingt ihm, in einigen seiner Porträtfiguren frei im Raume sich entwickelnde Gestalten zu schaffen, voll Lebenswahrheit und Natürlichkeit, Gestalten, die in

---

[1]) Vgl. H. Sander, Beiträge zur Biographie van der Goes im Repertorium für Kunstwissenschaft. XXXV. Band. 1912. S. 539 ff.

seinem Jahrhundert nicht übertroffen worden sind.[1] Psychisch scharf charakterisiert, ragt der vornehme Kopf des Tommaso Portinari aus dem schwarzsamtenen, in schweren Falten niederwallenden Pelzmantel hervor. Sprechen die ernst verschlossenen Züge, die dünnen, aufeinander gepressten Lippen von Energie und Würde, betont die fein gewölbte Nasenlinie besonders auffallend den Unterschied zwischen dem Typus des altflorentinischen Patriziergeschlechtes, dessen Nachkomme er war und den flämisch breiten Gesichtsformen der Schutzheiligen hinter ihm, so gipfelt das Bestreben des Meisters in der Aufgabe, die einheitliche sakrale Stimmung auch in Ausdruck und Miene des vornehmen Kaufherren festzuhalten.

Hinter ihm knien seine beiden Knaben, die kindlichen Köpfe voller Naivität, sich abmühend, die ihnen im frommen Zeremoniell zugewiesene Rolle artig durchzuführen. Der ältere blickt schon mit altklugem Ausdruck in die Welt, während der kleine, neben ihm, verlegen, ein wenig gelangweilt, ausschaut, unbeholfen versuchend, die Fingerchen im Gebete so zu falten, wie sein Vater und sein Brüderchen. Mit strengem Wirklichkeitssinn sind die Kinderfiguren behandelt. Die Biegungen der Hauptlinien zeigen bei der Körperhaltung des vorderen Knaben schon die Merkmale einer unbewussten, angeborenen Eleganz und Bewegungsfreiheit, während bei dem jüngern die starre Vertikallinie die Steifheit des noch unbeholfenen Kindes ausdrückt. Es sind die einzigen eigentlichen Kinderporträts, welche die frühniederländische Kunst aufzuweisen hat (wenn man das Bildnis des kleinen Guidobaldi auf dem Urbiner Fresko von Justus van Gent nicht dazu rechnen will), sie geben zugleich mit dem Bildnis des Töchterchens Portinaris Zeugnis für das klare Auge des Künstlers, der die

---

[1]) Wie man vor dreissig Jahren über die Porträtkunst van der Goes dachte, kann man aus dem Kommentar erfahren, den H. Hijmans zu van Manders Schilderboek schrieb; hier heisst es über die Bildnismalerei: „La femme . . . . et les enfants ont quelque chose de vieillot, de refrogné, qui ajoute au naturel de leure physionomie, probablement aussi à la ressemblance, mais charme peu.“ Als ob „gefallen“ der Hauptzweck des Porträtmalens sein sollte! H. Hijmans, Le livre des Peintres de Carel van Mander. Paris, 1884. I. sub van der Goes.

Seele des Kindes entdeckt und, technisch tadellos, diese Kindernaturen in ihrer Eigenart, individuell und intim wiedergegeben hat.

Die schlanke, hagere junge Frau Portinari kniet in symmetischem Verhältnis auf dem andern Flügel, ihrem Manne gegenüber. Nur die reiche Kleidung in violettem, mit Hermelin besetzten Samt, die Burgundische Kopfbedeckung und der kunstvoll gearbeitete Gold- und Perlenschmuck verrät die grosse Weltdame. Sonst ist alles an ihr, in Haltung und Ausdruck, Schlichtheit und Demut. Ist aber der melancholische Zug in diesen feinen Gesichtslinien nicht Zeuge dafür, dass die südländische Pflanze auf nordischem Boden nur zu bald ihren Duft verlor, vielleicht auch, weil der enge Familienkreis ausschliesslich der Boden war, wo sie in häuslicher Sorgsamkeit und liebevollem Walten Lebensfreude entfalten konnte? Mutter und Tochter zeigen den beim Meister so beliebten hochstirnigen Typus, den, wie wir annehmen müssen, die Modelle wirklich vertraten und der durch die hohe Frisur noch besonders betont wird.

Ein gewisses Selbstbewusstsein verrät schon die blonde Maria Portinari, die mit der Besorgtheit eines kleinen Mütterchens über die Mitteltafel hin ihre beiden jüngeren Brüder anschaut. Das kecke, frische Mädchen trägt mit Grazie seinen Perlenzierat. Mit der anmutsvollen, freien Haltung der werdenden Formen verbindet sich bei ihm die kindliche Unschuld, die aus seinen Augen leuchtet. Nach der Analyse der einzelnen Figuren bleibt noch die Frage zu beantworten, ob und wie weit es van der Goes gelungen, die Personen, die in seiner Darstellung vorgeführt werden, als Familiengruppenbild in einer in sich geschlossenen Handlung miteinander so zu verbinden, dass keine isoliert steht, sondern jede an dem dargestellten Ereignis Anteil nimmt.

Bei der Sorgfalt, die er jeder seiner Figuren widmete, bei dem Suchen nach eigenartigen Mitteln zu einem neuen räumlichen Aufbau seines Bildes, wobei er die verschiedenen einzelstehenden und diesen subordinierten knienden Figuren mehr wie andere Künstler vor ihm auseinander hielt und jede einzelne Figur für den Beschauer möglichst sichtbar machte, lag die Gefahr

nahe genug, dass er die Geschlossenheit, den Charakter der Gruppierung aus dem Auge verlor.

Aber schon in seinen Kompositionslinien hatte er sichtlich versucht, den nötigen Zusammenschluss der familienhaft miteinander verbundenen Personen, die nicht kümmerlich zusammengedrängt sind, zu erreichen.

Auch liegt eine gewisse Gefühlseinheit über dem Ganzen ausgebreitet; bei allen spricht sich in wechselndem Grade innere Sammlung aus. Wir müssen hierbei natürlich die ganze Zusammenstellung der Portinarigruppe mit den Figuren der Schutzheiligen ins Auge fassen, die so viel zu der lebendigen Ausstattung der Gruppe beitragen.

Wenn auch an der Handlung hier unbeteiligt, stehen sie doch in Zusammenhang mit dem auf dem Mittelbilde sich abspielenden Vorgang.

Ist die Gruppe auch in zwei Teile geschieden, so liegt doch ein Zusammenhang des Ganzen vor, der nicht allein durch den symmetrisch gleichen Aufbau der beiden Gruppen, sondern auch durch den schon erwähnten, gewissermassen gemeinsamen Gefühlsausdruck der beteiligten Personen hervorgerufen wird.

Die Gefühlskonzentration im Mittelbilde also ist das Band, das die zwei Teile zusammenhält und sie auf den Beschauer als ein Ganzes wirken lässt.

Von einem Gruppenporträte kann aber infolge der Anordnung und der Abhängigkeit von der kirchlichen Darstellung doch nur in bedingtem Sinne gesprochen werden.

Obwohl also die Bildnismalerei beim Portinarialtar gewissermassen Beiwerk ist, zeigt sich van der Goes auch in dieser Beziehung seinen Zeitgenossen und vielen der nach ihm kommenden Künstlern weit überlegen.

Selbst die Maler, die in ihren vielfigurigen geschichtlichen oder religiösen Darstellungen einen gewissen Wohllaut in dem Bewegungszuge entfalten, verfallen in pompöse Starrheit, sobald sie Stifterfiguren oder Bildnisgruppen anzuordnen haben.

Man braucht nur zu sehen, wie Justus van Gent in seinem Urbiner Abendmahle die Apostelgruppe links nach denselben Diagonalprinzipien, wie sie van der Goes vertritt, frei aufbaut, während er, so bald er den her-

zoglichen Hof bildnismässig in die Handlung einführt, die Personen in eine Ecke zusammendrängt und es nur versucht, die Einförmigkeit dieser Anhäufung von Figuren durch Lebendigkeit der Gesten zu mildern.

Memling, der z. B. in seiner Madonna des Jakob Floreyns im Louvre und beim Christophorusaltar in Brügge das Gruppenbild in den Vordergrund und mehr wie van der Goes in das Zentrum des künstlerischen Interesses stellt, beweist noch deutlicher, wie er in seiner Kunst der Gruppierung hinter seinem Genter Zeitgenossen zurückbleibt. Natürlich war Memling hier an ein Neben- und Hintereinanderstellen vieler Personen in einem beschränkten Raum gebunden, aber gegenüber der Anordnung in Reih und Glied, die Memling traf, zeigt sich die Ueberlegenheit des van der Goes, der in seiner Porträtgruppierung der Portinarifamilie nach grundverschiedenen künstlerischen Prinzipien arbeitete.

In der Lebendigkeit und malerischen Beweglichkeit der Bildnisgruppe steht sein Werk fraglos Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer näher, wie irgend einer Schöpfung niederländischer Abstammung.

Zwischen van der Goes und den nordniederländischen Schützenbildern des 17. Jahrhunderts fehlt in dieser Beziehung jedes Verbindungsglied, — denn selbst Jan van Scorel in seinen Pilgerbildnissen und seine nächsten Nachfolger, die Begründer der grossen niederländischen Bildnismalerei, in so weit sie, wie z. B. Dirck Jacobs, Dirck Barentz, Aert Pietersz u. a. als Gruppenmaler in Betracht kommen, müssen, wenn einige von ihnen vielleicht auch besser die Individualität ihrer Modelle betonten, sich stärker in der psychologischen Analyse erwiesen, in Bezug auf malerische Gruppierung zurücktreten.

Die Gruppe der Hirten hat nicht den rhythmischen Zusammenhang mit der Handlung verloren; sie ist nicht allein in ihren Einzelwesen mit überzeugender Natürlichkeit behandelt, sondern auch in eine den Gesamteindruck erhöhende Beziehung zu dem kirchlichen Motiv gesetzt.

Die mittels Verteilung der Massen und durch Va-

riationen in den knienden Stellungen bewirkte Gruppierung der Engel im Vordergrunde mag an sich als stimmungverbreitende Unterordnung, als Schaustellung, wohl gelungen sein, doch erwecken die Engel durch ihre sich mehr auf stille Betrachtung beschränkende als unmittelbar teilnehmende Assistenz den Anschein, als ob der Meister sie erst nachträglich zum Zwecke einer wirksam die räumliche Leere bekämpfenden Ausfüllung erfunden und hinzugefügt hätte, während die andern Engel der Tafel sich in einem weit engeren und schärfer gekennzeichneten Zusammenhang mit der Handlung befinden und so auch als ein viel einheitlicherer Wirkungsfaktor in der Komposition auftreten. Die Loslösung der isoliert stehenden Figur des h. Joseph schadet der einheitlichen Zusammenwirkung deshalb nicht, weil sie ja an der Handlung teilnimmt; es kommt vielmehr einer wohlberechneten Entlastung der Mitte gleich, die grosse Figur als Eckpfeiler seitwärts aufzustellen.

Auf den Flügeln ist die Einheitlichkeit der Gruppierung der Donatoren und Schutzheiligen bei den männlichen Personen strenger durchgeführt, als bei den weiblichen, führt da doch der unmittelbare Kontaks des h. Thomas mit dem Stifter selbst zu einer näheren Verbindung, während wohl zwischen den heiligen Frauen, aber nicht zwischen diesen und den Frauen des Hauses Portinari eine engere Beziehung herbeigeführt worden ist.

Einige Bemerkungen, für die sich nur hier, bei der Behandlung der allgemeinen Prinzipien des Meisters der schickliche Platz zeigt, müssen wir dieser Betrachtung der Figuralprobleme noch anfügen.

Zunächst über die Art und Weise, wie van der Goes den grundsätzlichen Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Figuren charakterisiert. Er gibt nicht allein dem Inkarnat eine sehr verschiedene Abstufung, den Männern eine rötliche, den Frauen eine porzellanartige Gesichtsfarbe, er markiert auch den Unterschied in den Proportionen der beiden Geschlechter in auffallender Weise.

Wenn er z. B. seine weiblichen Schutzheiligen in

demselben Grössenmasse darstellt, wie die männlichen auf dem andern Flügel, so kommen doch selbstverständlich die Wuchsformen der weiblichen Figuren viel schlanker zum Ausdruck, als die immer massiver erscheinenden der männlichen Heiligen. Auch im Mittelbilde ist dieser Unterschied, obwohl weniger ausgesprochen, unschwer erkennbar. Ueberall im Bilde aber ist in auffallender Weise die Verschiedenheit des Gesichtstypus betont. Es ist, als ob die Männer einerseits, die Frauen andererseits unter einander eine gewisse Rassenähnlichkeit besässen, die da und dort, z. B. bei der hl. Margaretha und der Madonna, bei Antonius und Joseph beinahe zur Familienähnlichkeit gesteigert ist.

Bei den Männern springt die relativ schmale Stirne über die offenen Augen nach vorn, die von wuchtigen Brauen überschattet sind; die Nase langgezogen, kräftig, der Mund breit; die Kiefer stehen bei allen in solchem Masse hervor, dass die Oberlippe durch zwei tiefe Falten bezeichnet wird.

Bei den Frauen läuft das längliche Gesicht nach oben immer breit aus, so dass eine verhältnismässig zu hohe Stirne entsteht. Die Augenbrauen sind dünn und kaum angedeutet, die Augenlider so gross, dass bei der Maria und den beiden weiblichen Schutzheiligen ein vollständiges Oeffnen der Augen fast unmöglich erscheint. Dadurch, dass die Nasenwurzel weit hervorspringt, liegen die Augen tief zurück, die Nase selbst mit einer kaum merkbaren Wölbung gerade hinuntergehend, bewirkt noch mehr den Eindruck der länglichen Gesichtsbildung. In den feinen Linien des Mundes liegt ein besonderer Reiz: er ist auffallend klein und mit seiner gefälligen Wölbung der Lippe prägt er dem ganzen Antlitz eine gewisse Anmut auf.

Bei den Bildnissen der Stifterfamilie war der Maler natürlich an ganz bestimmte Erscheinungen gebunden, aber es ist merkwürdig, dass sich bei der Frau und dem Töchterchen, die Augenbildung ausgenommen, viele typische Gesichtsformen seiner andern Frauenfiguren getreulich wiederholen. Könnte man hier nicht der Vermutung Raum geben, dass er, der die männlichen Modelle unter seinen Landesgenossen fand und sie ungemildert genau nach dem Leben konterfeite, bei seinen

weiblichen Heiligen die Eigentümlichkeiten der Rasse in der Regelform eines Idealtypus verkörperte?

Jedenfalls besitzen wir in solchen charakteristischen Kennzeichen, wie auch in der Form der Hände seiner Figuren, ein Kriterium, das uns ebenso wie seine Licht- und Raumbehandlung ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel ist, um an die stilkritische Beurteilung der dem van der Goes zugeschriebenen Werke herantreten zu können.

Ein angesehener Kunstforscher behauptet, dass van der Goes seine Hände «so natürlich und richtig bildet, wie kein anderer unter den Altniederländern», aber dennoch in sie «nicht den sprechenden Ausdruck zu legen weiss, wie Dirck Bouts».[1])

Gegen die letztere Behauptung ist wohl ein Einwand erlaubt.

Abgesehen von der technisch viel tiefer stehenden Ausbildung der Boutsschen Hände, ist das lebhaftere Gestenspiel in den Werken des Löwener Meisters aus dem Umstande zu erklären, dass seine Darstellungen meist zu dramatischeren Aeusserungsmitteln drängten, als sie der Inhalt des Portinarialtars verlangte.

Van der Goes pflegt aber eine künstlerische Kultur der Hand, hinter der Bouts glaubhafte Geste an Wert weit zurückbleibt. Bei ihm sind nämlich die Hände der verschiedenen Personen nicht, wie dies bei Bouts der Fall ist, nach einem Schema gebildet; der Meister hat vielmehr den Versuch gemacht, mit der Wiedergabe der charakteristischen Formen der Hand die soziale Abstufung, selbst hier und dort den individuellen Charakter anzudeuten. Weisen doch die wuchtigen, beinahe schwieligen Hände des h. Joseph und der Hirten in ihrer ungelenken Biegung in zweifelloser Eindeutigkeit auf den Arbeiterstand hin; — ja selbst die Hände der aus schlichten Kreisen stammenden Gottesmutter sind etwas stärker und weniger geschmeidig gebildet, als die der andern weiblichen Personen, in deren Erscheinung der Sinn für aristokratische Kultur und dekorative Eleganz sich spiegelt. Bei den weiblichen Schutzheiligen insbe-

---

[1]) K. Voll, Altniederländische Malerei. Leipzig, 1906. sub H. v. d. Goes. S. 144.

sondere sind es die weichen, biegsamen, sensitiven Hände, die dazu beitragen, die Würde und Eleganz der hochragenden Figur noch mehr zu steigern.

Die Hände werden bei van der Goes auch zu einem Spiegel seelischen Erlebens.

Aus den lose gefalteten Händen der Madonna spricht das Gefühl ihrer tiefen Ergebung, ihre mütterliche Sorge. Beim h. Joseph, wie beim alten Hirten, künden die fest zusammengelegten Hände von tiefer Ehrfurcht; — beim jungen Hirten spricht die Gebärde von einer schwärmerischen Herzensandacht, — beim hintersten der drei ist das krampfhafte Fingerspiel der Reflex ehrerbietigen Staunens.

So kann man in der Gebärdensprache fast aller Figuren, besonders in der der Engel, einen den Gefühlsbewegungen adäquaten Ausdruck lesen. Durch diesen hohen Grad von Charakterisierungsfähigkeit, die von dem Kunstmittel des Gestus der Hände ausgedehnten, aber niemals übertriebenen Gebrauch macht, kommt eine echte Klangfarbe in die ganze Ausdrucksform. Wir gewahren, wie der Meister nicht allein über alle Mittel der Technik gebot, wo er seine meisterhaft verkürzten und belichteten Hände ausführte, sondern auch, wie er auf jede Weise suchte, das Leben, das im Innern seiner Modelle pulsierte, wie die soziale Atmosphäre, das intime Milieu, das sie atmeten, zum Ausdruck zu bringen. Dass ihm dies gelungen ist, wird jeder bestätigen, der ohne Vorurteil seinem Werke nähertritt.

Nicht nur weil es die Vollständigkeit der Untersuchung verlangt, auch wegen seiner ausgesprochenen Vorliebe für das Tierleben ist der Meister hier noch als Tiermaler, der die Figur und Eigenart dieser Objekte mit Erfolg studierte und sie in seinen Bildern wiederholt verwertete, zu erwähnen.

Im Portinarialtar hatte er nur Gelegenheit, Ochs und Esel im Mittelbilde darzustellen und andere Tierfiguren als Beiwerk der Staffage zu behandeln.

Höher als die Richtigkeit in anatomischer Hinsicht steht ihm die sachliche Wiedergabe der Bewegungsmotive und der Eigenart der Tiere. Namentlich da, wo

er im Mittelbilde den beiden Tierköpfen eine bevorzugte Stellung einräumen konnte, sind diese auch mit grosser Naturtreue behandelt: der oft gerühmte Ochsenkopf ist in Blick und Haltung einer der merkwürdigsten Versuche in der Tiermalerei des niederländischen Quattrocento, obwohl der versuchte direkte Vergleich mit dem Potterschen Stier nicht recht verständlich ist.

Bei seinen Pferdefiguren im Dreikönigszuge zeigt van der Goes eine weit glücklichere Hand als van Eyck, der seinen Pferden das stilisierte Heldenhafte gab, das auch später die südniederländische Kunst bis zur Rubens-Schule kennzeichnete.

Van der Goes ist auch hierin für seine Zeit fortschrittlich, und sein Fortschritt liegt gerade im Versuche, auch bei den Tierdarstellungen die Naturerscheinung möglichst sachlich wiederzugeben.

Am besten gelingt ihm der Tierkörper, wenn er ihn en face auffasst. Von der Seite gesehen zeigen seine Tiergestalten meist eine zu langgestreckte Körperbildung. Wie andere verliert auch van der Goes leicht den richtigen Massstab, sobald er einen Gegenstand in der Mitte der Körperlänge sieht. Der Esel auf dem linken Flügel ,wie auch das Pferd des zu hinterst reitenden Lanzenknechts im Dreikönigszug sind dafür Beweise. Hier wird der Reiter selbst, dort die Bepackung mit der Habe der h. Familie zur Ursache der unnatürlichen Körperverhältnisse der Tiere. Sonst sind Pferde, Ochs und Esel im Hintergrund der Flügel, wenn sie ihrer untergeordneten Bedeutung gemäss auch nur leicht skizziert sind, ebensowohl wie die Pferde im Monforter Altarbild mit echtem Künstlerblick in ihrer einfachen Daseinsform festgehalten. Der unregelmässige Schritt der Dreikönigspferde beim Besteigen des hügeligen Geländes, die umgewendete Haltung des Pferdes des zweiten Vorreiters, die Bewegung des von seinem Reiter befreiten Pferdes, das geduldige, vorsichtige Fortschreiten des Esels auf dem Felsen (linker Flügel), beweisen zur Genüge, wie der Meister das Tier in allen seinen Eigenarten und Bewegungen studierte und die in der Natur beobachteten Motive in seiner Kunst verwertete.

Selbst die Vogelwelt vergisst er nicht.

Wie er es in seiner Umgebung sieht, sitzen Tauben

in den Fensterrahmen des unbewohnten Hauses, — beleben Krähen, die einzigen Vögel der niederländischen Winterlandschaft, die kahlen Bäume. Auch wo unter dem Zwang der ikonographischen Notwendigkeit ein Ungeheuer zu den Füssen der h. Margaretha zu erscheinen hat, lehnt er sich für die Einzelheiten möglichst an die Natur an und malt den Riesenkopf einer wüsten Dogge an Stelle des üblichen phantastischen Drachens.

Kapitel II.

Das Werk des Hugo van der Goes.

Die kritische Stiluntersuchung, die bei den spärlichen sichern Angaben, die uns über das Werk des Hugo van der Goes zur Verfügung stehen, bei der Feststellung der authentischen Arbeiten des Meisters das erste Wort hat, steht vor einer schwierigen Aufgabe. Karl Voll hat in dem Abschnitte, den er in seinem Buch über die altniederländische Malerei dem Künstler widmet, mit Recht bemerkt, dass ihm eine beinahe beunruhigend grosse Anzahl von Bildern zugeschrieben werde. Er erklärt dies aus dem seiner Ansicht nach zu weitgehenden Kultus, der mit dem Meister getrieben wird.[1]) Ob dies der einzige Grund zu den später noch in grösserer Zahl an die Oeffentlichkeit getretenen Zuweisungen ist, wollen wir unberührt lassen.

Hatte doch H. von Tschudi schon vorher in seiner Studie über den Meister von Flémalle die auch heute noch zutreffenden Worte geschrieben: «Wenn Bilder auf falsche Namen getauft werden, pflegt meist in dem Irrtum ein System zu sein, das für die Charakteristik nicht wertlos ist. Abgesehen freilich von der unzurechnungsfähigen Willkür dilettantischer Katalogfabrikanten und eingebildeter Sammler. In unserem Falle ist es nicht immer leicht, die leitenden Gesichtspunkte zu erraten. Die Urteile der Kenner führen kaum weniger weit auseinander, als die Laune der Liebhaber.»[2]) Auch

---

[1]) K. Voll, Die altniederländische Malerei. Leipzig 1906. S. 144.
[2]) Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen. XIX, S. 112.

in unserem Falle ist wirklich der Beweis gegeben, dass die leitenden Gesichtspunkte oft schwer zu erkennen sind, wie z. B. in der ersten zusammenfassenden Behandlung, die dem Meister gewidmet ist in der erst 1914 von Joseph Destrée bearbeiteten Monographie, in der man eine Anzahl von Zuschreibungen an den Meister findet, die auf allem andern, als auf sorgfältiger Stilkritik beruhen.[1])

Da meine Abhandlung nicht der Platz zu einer Polemik ist, wird das einzige Verfahren, um gegen solch unbegründete Massenzuschreibung einen Damm aufzuwerfen, nur darin bestehen, alle Werke, die einige Verwandtschaft mit der Arbeitsweise des Meisters zeigen, einer gewissenhaften Untersuchung zu unterwerfen.

Diese Untersuchung darf nur einen Ausgangspunkt haben, nicht etwaige Katalogbestimmungen, nicht flüchtig hingeworfene Ansichten von Kunstforschern, die oft nur als Fühler anzusehen sind, um die Meinung Anderer hervorzurufen, sondern eine genaue kritische Stilvergleichung mit dem sichern Werk des Künstlers.

Wie schon hervorgehoben wurde, existiert nur ein Bild von van der Goes, das auf eine so gut wie sichere Authentizität Anspruch erheben kann, und das ist das Triptychon der Hirtenanbetung, der Portinarialtar in Florenz.

Es macht sich aber bei der Behandlung einer so vielseitigen künstlerischen Persönlichkeit wie die des van der Goes die Schwierigkeit geltend, dass nicht der übliche, langsam vor sich gehende Entwicklungsprozess seiner Kunst vorausgesetzt werden darf.

Da bei aller Originalität seiner Kunst aus einigen Einzelheiten des Portinarialtars sich der Beweis ergibt, dass der Meister von seinen Vorgängern in der niederländischen Kunst gelernt hat, ist es mehr als wahrscheinlich, dass er nicht allein im kompositionellen Verfahren, sondern auch in der Farbengebung bei seinen früheren Arbeiten noch mehr unter dem Einflusse seiner Lehrmeister gestanden hat.

Wenn hier von Lehrern des Künstlers die Rede ist, dürfen wir nicht an ein direktes Lehrer- und Schüler-

---

[1]) J. Destrée, Hugo van der Goes. Bruxelles 1904.

verhältnis in der gewöhnlichen Bedeutung denken. Van Mander bezeichnet ihn allerdings als einen Lehrling Jan van Eycks, aber diese Annahme ist schon deshalb ganz unmöglich, weil die Zeit des Ablebens von Eycks (1441) mit der vermutlichen Zeit der Geburt, jedenfalls der frühesten Kindheit des van der Goes zusammenfällt. Aber andere zeitgenössische Berichte verdienen eine Bewertung. So berichtet Hieronymus Münzer, dass ein berühmter Maler vor der Genter Anbetung des Lammes aus Verzweiflung über sein vermeintlich unzulängliches Können in Irrsinn verfallen sei. Van Vaernewijck nennt van der Goes einen Bewunderer des Brügger Altmeisters. Wäre nicht anzunehmen, dass Hugo das berühmte Meisterwerk, zu dem die schönheitsdurstige Bevölkerung Flanderns wie zu ihrem Heiligtum pilgerte, gekannt und studiert und darin Anregung zu eigener Arbeit gefunden hat?

Auch die zwei andern Maler, deren Ruhm aus Doornick und Brüssel über die Niederlande gedrungen war und die mit dem genialen Brüderpaar die Landeskunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beherrschten, der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, haben zweifelsohne die Künstlerseele des van der Goes beeinflusst, — der erstere mit seiner Meisterschaft im Landschaftlichen und Stofflichen, der zweite mit seiner plastischen Prägnanz und seinem pathetischen Hauch.

Zeigt die Landschaft des Hugo van der Goes Motive, die vom Flémaller Meister inspiriert sind, so erbringt sie doch auch den schlagenden Beweis, dass die Landschaft des Dirk Bouts ihm nicht fremd geblieben war, ebenso wie sich in seiner figürlichen Behandlung mit den unschönen Zügen seiner Personen, in der Gebärdensprache, die Beziehungen zu dem Löwener Meister feststellen lassen, den er freilich durch vorgeschrittenere Ausdrucksmittel und freiere Linienführung überflügelte.

Lassen sich im Portinarialtar noch mehr oder minder deutliche Spuren einer solchen Beeinflussung erkennen, so liegt die Vermutung nahe, dass sich Hugo van der Goes in seinen frühern Arbeiten jener überlieferten Formen bediente.

Da der Portinarialtar höchstens sechs Jahre vor dem Tod des grossen Meisters fertiggestellt wurde, muss die grösste Anzahl seiner Werke vor diese Zeit datiert werden, umsomehr, als die Epoche seines Aufenthalts im Roode Clooster 1476—1482 infolge des Ausbruchs seiner Geisteskrankheit, die in der melancholischen Anlage des Künstlers schlummerte, nicht zu seinen fruchtbarsten Jahren gerechnet werden kann, wenn wir auch annehmen müssen, dass er bis kurz vor seiner Umnachtung gearbeitet hat.

Unter solchen Umständen wäre es doppelt schwierig, nach stilkritischen Momenten das Werk des Meisters festzustellen und es von irrigen Zuweisungen zu befreien, wenn sich die Eigenart seines Schaffens nicht aus seinem Portinaribilde klar ergeben würde. Diese Eigenart, die auf ein Suchen nach Lösung neuer Kunstprobleme hinweist, kann nicht von ungefähr entstanden sein, sondern muss als die Frucht einer langwierigen Vorarbeit und Uebung angesehen werden.

Diese Voraussetzung, die auch bei einer ungewöhnlichen Kunstentwicklung ganz natürlich ist, gibt uns den Massstab an die Hand, nach dem wir auch Werke, die vor dem Portinarialtar entstanden sind, an der Raumbehandlung, Komposition und Malweise dieses Bildes prüfen können.

Was hier mit voller Meisterschaft geschaffen wurde, muss wohl in den Frühwerken schon im Keime zu erkennen sein.

Bei der Beurteilung seiner Werke kommt auch die Frage nach seiner Werkstatt in Betracht. Dass eine solch anregende Erscheinung wie die des van der Goes, den sein eigener Mitbruder einmal in seiner Klosterchronik als den Maler vorführte, « der in seiner Kunst so berühmt war, dass diesseits der Berge seinesgleichen nicht gefunden wurde », mit Schülern zusammenarbeitete, dürfte kaum bestritten werden.

Haben wir auch keinen genügenden Anhalt, um einen der bekannten Maler der Zeit zu seinen Schülern rechnen, so haben wir doch die Gewissheit, dass seine Manier Nachfolge und Nachahmung fand.

Bei einigen Malern, die noch mit dem 15. Jahrhundert in Verbindung stehen, wie bei Gerard David,

bei Geertgen tot S. Jans, finden wir die Spuren dieses Einflusses. Quinten Massys mag ebenfalls von dem Geiste des Meisters berührt sein, aber die mächtige Einwirkung des Italienismus sorgte bald dafür, mit der gründlichen Umgestaltung der ganzen Kunstauffassung des Landes den am meisten niederländischen Künstler der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Vergessenheit geraten zu lassen. Dies schliesst aber nicht aus, dass nicht allein bei Lebzeiten des Meisters, sondern nach seinem Tod, bis selbst tief ins 16. Jahrhundert hinein, seine Werke als Vorlagen für Kopisten gedient haben.[1])

Die Existenz dieser posthumen Schule erschwert die Aufgabe der Untersuchung des Stilcharakters der van der Goes zugeschriebenen Arbeiten in so ferne, als wir annehmen müssen, dass nicht alle Nachahmer so geringe technische Geschicklichkeit besessen haben, wie wir dies in einem konkreten Falle feststellen können.

Dass die Begabung eines Künstlers, der auf dem Gebiete der Komposition so fortgeschritten war, auch in koloristischer Beziehung nicht zurückblieb, kann man ohne weitere Begründung annehmen. Dass aber hiebei die technische Behandlung des Portinarialtars nicht als massgebendes Kriterium für die wissenschaftliche Diagnose dienen kann, beweisen jene Bilder, die zwar in ihrem kompositionellen Verfahren auf van der Goes als Urheber hinweisen, in ihrer Farbengebung, in ihrer Leuchtkraft und ihrem harmonischen Farbenaufbau aber über das einzig sichere Werk seines Pinsels hinausgehen. Eine solche Abweichung von dem Kolorit des Portinarialtars kann aber an sich kein genügender Grund sein, um gewisse Werke dem Meister abzusprechen oder ihre Eigenhändigkeit als zweifelhaft hinzustellen, da es, wie wir bei Besprechung der hier in Betracht kommenden Bilder beweisen werden, im natürlichen Entwicklungs-

---

[1]) Einen Fall von solcher Nachahmung fanden H. v. Tschudi und A. Goldschmidt 1892, als sie auf einigen Bildern mit dem Gepräge des 15. Jahrhunderts den Namen eines Marcelius Coffermans entdeckten, der in der Mitte des 16. Jahrhunderts arbeitete und von dem auch die kombinierte Kopie der beiden Marientode, dem Meister von Flémalle und H. van der Goes zugeschrieben, herrührt. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen. XIX S. 146.

prozess seiner Kunst lag, dass er sich, noch unter dem Eindruck des Zaubers der van Eyckschen Farbenpracht zu einer ausgesprochen koloristischen Richtung bekannte, während er später mit einer gewissen Vernachlässigung dieses koloristischen Strebens in verschiedenen neuen kompositionellen Problemen seine Kraftentfaltung versuchte. Während sonst durch das Auftauchen verwandter Meister und Schüler eine einheitliche Anschauung des künstlerischen Schaffens erschwert und dadurch das Bild des betreffenden Künstlers zu einem schwankenden wird, begegnet uns bei van der Goes der Fall, dass weder ein Meister noch ein Schüler, deren Werke durch beiden gemeinsame Eigenschaften zur Vergleichung in das Problem hereingezogen werden könnten, mit Namen bekannt ist. Nur da, wo wir blos das Tastende in der Manier des Meisters wahrnehmen, seine fertige Handschrift aber vermissen, werden wir auf eine Schülerarbeit schliessen müssen, wenn auch dann noch immer der Zweifel bestehen bleiben kann, ob der Meister dennoch nicht an der Arbeit einen gewissen Anteil hat.

Es liegt ausser dem Bereiche der Möglichkeit, alle van der Goes gelegentlich zugeschriebenen Werke stilkritisch zu prüfen. Diejenigen, die früher unter seinem Namen gingen und ihm jetzt allgemein abgesprochen werden, wie z. B. die Kreuzigung im Museum Correr zu Venedig, die Madonna mit dem Kinde in Bologna, die grosse Kreuzigung aus dem Appellationsgerichtshof in Paris und mehrere andere, können wir ruhig bei Seite lassen.

Die oft schwierige Beurteilung der andern ihm zugeschriebenen Werke verlangt aber einen Unterschied in dem Grade der Sicherheit, mit der wir aus den stilistischen Merkmale auf die Zuweisung der Bilder an Hugo van der Goes schliessen können.

Ist es bei einigen möglich, mit Sicherheit auf seine Urheberschaft zu schliessen, so bleibt bei andern, wenn sie auch in charakteristischen Merkmalen mit seiner Arbeitsweise übereinstimmen, wegen einiger technischer Schwächen oder wegen einiger ihm fremden Besonderheiten der Zweifel, ob nicht an eine Werkstattleistung zu denken ist, an der der Meister durch seine Mitwir-

kung beteiligt gewesen sein kann, die aber von andern ausgeführt oder vollendet wurde.

Wo dieser Zweifel so gewichtig ist, dass die Eigenhändigkeit in Frage gestellt werden kann, muss von zweifelhaften Werken gesprochen werden.

Da aber, wo der ganze Charakter des Bildes und die Qualität der Malerei der Manier des Meisters widerspricht, muss es als eine fremde Arbeit ausgeschaltet werden.

So führt uns die stilkritische Beurteilung der Bilder, die den Namen des van der Goes tragen, zur Einteilung derselben in drei Klassen, nämlich: in sichere, in zweifelhafte und in ihm abzusprechende Werke.

Da auch Kopien uns unter Umständen eine lehrreiche Einsicht in seine Arbeit geben könnten, müssen wir auch diesen unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Nun existieren nur einige Kopien nach einem einzigen verschollenen Bilde, von denen wir mit genügender Sicherheit annehmen können, dass ihnen ein urkundlich nachweisbares Bild als Vorlage gedient hat: die Darstellung oder Geschichte Davids und Abigaels. Weiter finden wir Kopien nach Tafeln, die auf Grund einer Stiluntersuchung dem Meister zugeschrieben wurden, und schliesslich Bilder, die, wenn auch sicher nicht von seiner Hand herrührend, doch einigermassen mit der Manier des Künstlers in Verbindung gebracht werden können und auch von Einigen als vermutliche Kopien angesehen werden. So können wir die Kopien in solche nach historisch sichern, nach stilkritisch sichern Bildern und in vermutliche scheiden.

Zum Schlusse müssen noch die Bilder erwähnt werden, die aus geschichtlichen Quellen als Werke des Meisters uns bekannt sind, die aber als nicht mehr vorhanden angesehen werden müssen, und diese dritte Kategorie von Werken werden wir als verschollene Bilder zu erwähnen haben.

Die Gründe, die für die Bestimmung der zu besprechenden Bilder auf Hugo van der Goes entscheidend sind und die für eine Anordnung der sichern Werke nach der Entstehungszeit in Betracht kommen, werden

bei der ausführlichen Behandlung jedes Werkes angeführt werden.

Im voraus wird es genügen, hier diejenigen Bilder zu verzeichnen und sie in einer auf Wahrscheinlichkeitsgründen beruhenden chronologischen Folge zu ordnen, die als sichere und als zweifelhafte in Frage kommen. Wir werden jedem von ihnen eine besondere Besprechung widmen.

Bei der Behandlung der auszuschaltenden Werke, der Kopien und verschollenen Bilder wird, die Kopie nach David und Abigael ausgenommen, eine weniger eingehende Kritik genügen.

I. Sichere Werke.

1. Diptychon: der Sündenfall, — die Beweinung Christi, — H. Genovefa im Wiener Hofmuseum.
2. Die Anbetung der H. drei Könige (Monfortealtar), im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
3. Maria mit dem Kinde. Mittelstück eines Triptychons im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M.
4. Die Anbetung der Hirten (Portinarialtar) in der Uffizi-Galerie, Florenz.
5. Bildnisse eines Stifterpaars. Linker Flügel des Martyriums des H. Hippolytus von D. Bouts in der S. Salvatorkirche, Brügge.
6. Der Tod Mariä im Gemeindemuseum, Brügge.

II Zweifelhafte Werke.

1. Die Anbetung der H. drei Könige in der Galerie Liechtenstein, Wien.
2. Die Anbetung der Hirten im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
3. Altarflügel im Schloss Holyrood bei Edinburg.

Kapitel III.

Die sichern Werke.

1. Diptychon: Der Sündenfall, Die Beweinung Christi mit H. Genovefa.

(Höhe: Sündenfall 34,5 cm. Beweinung 35,5 cm. Breite: 23,2 cm.)
Hofmuseum Wien.

Die Geschichte dieser merkwürdigen Arbeit des Hugo van der Goes lässt sich erst vom Jahre 1656 an genau verfolgen. Das Bild befand sich im Besitze des spanischen Gouverneurs der Niederlande, des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Habsburg. Mit der Sammlung dieses grossen Kunstfreundes kam das Bild 1656 von Brüssel nach Wien und fiel bei dessen Tod seinem kaiserlichen Bruder Ferdinand III. testamentarisch zu. Bei der Inventarisierung der Sammlung wurde es 1659 verzeichnet und Jan van Eyck zugeschrieben.[1]) Es wurde nicht mit den andern Bildern in die kaiserliche Galerie in der Stallburg aufgenommen, gelangte aber später in die Sammlung auf Schloss Ambras bei Innsbruck. Hier wurde das kleine auf Eichenholz gemalte Diptychon scheinbar auseinander genommen, — die an beiden Seiten bemalte Tafel mit dem Sündenfall und der H. Genovefa durchsägt und in zwei Bilder zerlegt. Der Teil mit dem Vesperbild kam zuerst, laut kaiserlicher Verordnung, 1780 nach Wien zurück und fand im obern Belvedère Aufnahme. Der Adler, der sich, nach dem Inventar von 1659, auf der Rückseite befand, war zerstört.

---

[1]) No. 860. „Zway khleine Stückhl aneinander von Oelfarb auf Holcz, in den ainen Adam vnd Eva vnder dem Baumb cum serpente, in den andern ein Vesperbildt Christi, worbei unser liebe Frau, St. Johannes, Joseph vnd andere Figurn mehr seint. In einen hölzenen, vergulden Rämbi, auswendig auf einen Seithen St. Genovefa, auf der andern ein Schildt, warin ein schwarzer Adler jedes 1 Span 9 Finger hoch vnd 1 Span 4 Finger braidt. Original von Johann van Eyck.“ Fürstlich Schwarzenbergsches Zentral-Archiv in Wien. — E. von Engerth, Kunsthistorische Sammlungen des allerh. Kaiserhauses. Gemälde. Wien. 1884. B. I. S. XLV. B. II. S. 137.

1804 folgen mit der ganzen Ambraser Sammlung der Sündenfall und S. Genovefa, und auch diese finden im obern Belvedère ihren Platz.

Seitdem sind die Bildchen, meistens ohne Zusammenhang miteinander, fast allen bedeutenderen frühniederländischen Meistern der Reihe nach zugeschrieben worden. Während v. Engerth [1]) noch an van Eyck festhält, denken Waagen, [2]) Kugler [3]) und A. J. Wauters [4]), u. a. an eine Arbeit Memlings. H. Hymans spricht in seiner Ausgabe von van Manders Schilderboeck die Grablegung Rogier van der Weyden zu [5]) und verharrt 1893 noch bei dieser Zuschreibung. [6])

Karl Justi und L. Scheibler haben 1877, unabhängig von einander, die Bildchen in der Zusammengehörigkeit, in die v. Engerth sie wieder gebracht hat, [7]) dem Meister zugeschrieben, dem sie auch in der späteren wissenschaftlichen Kunstkritik ohne Widerspruch geblieben sind, nämlich: Hugo van der Goes. [8])

Natürlich können die Gründe dieser Zuschreibung nur stilkritischer Art sein, da man die Täfelchen vor 1656 niemals erwähnt findet und weder van Vaernewijck, noch van Mander ein Werk des Meisters nennen, das mit diesem Diptychon identifiziert werden könnte. Lediglich eine Kreuzabnahme wurde von Descamps 1769 in der S. Jakobskirche zu Brügge gesehen und von ihm als « un tableau dur et sec, peint par Hugues van der Goes » bezeichnet. [9]) Indes kann diese

---

[1]) E. v. Engerth, Kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserh. Wien, 1884. II. S. 138.

[2]) G. F. Waagen, Die vornehmsten Denkmäler in Wien. Wien, 1866. S. 181.

[3]) Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei. 3. Aufl. S. 402.

[4]) A. J. Wauters, Sept Etudes. Bruxelles, 1893. S. 82, 84, 110.

[5]) H. Hymans, Le livre des peintres de Carel van Mander. Paris, 1884. I. S. 104.

[6]) Gazette des beaux arts. 1893. II. S. 227.

[7]) Jahrb. der Kunstsamml. d. allerh. Kaiserhauses. 1884.

[8]) Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien. Wien, 1895. Neue Folge, II. Heft, S. 5. III. Folge, S. 279. — L. Scheibler im „Repertorium f. Kunstwissensch." 1887. S. 280.

[9]) Descamps, Voyage pittoresque de la Flandre. Paris, 1769. S. 284.

Brügger Kreuzabnahme schon aus dem Grunde, weil die Wiener Kreuzabnahme damals bereits die Niederlande verlassen hatte, unmöglich mit ihr identisch sein.

Für die Urheberschaft des Hugo van der Goes spricht in erster Linie der Gleichklang der kompositionellen Linien mit jenen im Portinarialtar. Sobald sich indes der Vergleich auf die Farbenbehandlung erstreckt, schwindet die Aehnlichkeit zwischen den beiden Werken. Der Vergleich stösst hier auch insoferne auf Schwierigkeiten, als im Gegensatz zum Florentinerbilde die Farben des Diptychons unversehrt und in voller Frische erhalten geblieben sind.

Bevor wir an die stilkritische Einzeluntersuchung der Darstellungen herantreten, ist es geboten, darauf hinzuweisen, dass der Gedanke, der durch das ganze Diptychon zieht, sich auf die mittelalterliche Auffassung des Heilmysteriums stützt.

Im ganzen Abendlande suchte man dem Volke die Glaubenswahrheiten dadurch nahezubringen, dass man die Ereignisse des alten und neuen Testamentes typologisch gegenüberstellte. Dies geschah im christlichen Altertum vom 4. Jahrhundert an.[1]) Seit dem 12. Jahrhundert gibt uns die liturgisch-dogmatische Literatur in den Werken des Honorius von Autun, Hugo von S. Viktor und Andern hiervon Beispiele. Bücher, wie die Biblia Pauperum, das Speculum humanae Salvationis stellten zu der Abbildung eines Ereignisses aus dem Leben Christi das entsprechende Vorbild aus der alten biblischen Geschichte.

Van der Goes, der in seinem Portinaribilde seine Vertrautheit mit dem Vorstellungskreise der mittelalterlichen Symbolik zeigt, hat offenbar auch in dem Nebeneinanderstellen der Darstellungen des Sündenfalls und der Beweinung Christi Prototypus und Typus, Ankündigung und Erfüllung zusammengefügt: auf der einen Seite die Ursache der menschlichen Verfluchung in der Sünde des ersten Menschenpaares, — auf der andern Seite die Vollziehung der Erlösung aus der Sünde durch den neuen Adam, durch Christus.

---

[1]) J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien. Freiburg, 1916. I. S. 203, ff.

Diese Auffassung erfährt dadurch eine Bestätigung, dass der Meister die Vorderseite des geschlossenen Diptychons benutzte, um in den beiden kleinen Eckszenen das Opfer und den Tod Abels darzustellen. War doch der Tod Abels, des ersten Gerechten, das Vorbild des Todes Christi. Kain, das ältere der Kinder Adams, war das Symbol des alten Gottesvolkes, — Abel, von Kain getötet, das Sinnbild von Jesus, dem die Juden das Leben genommen.

Das Diptychon ist als eine frühe Arbeit des Meisters in dem Sinne zu betrachten, dass seine Entstehung vor seinen grösseren Werken, dem Monfortealtar in Berlin und dem Portinarialtar in Florenz, anzusetzen ist. Denn hier stützt er sich in Komposition und Ausdrucksweise noch mehr wie später auf seine Vorgänger in der niederländischen Kunst, wenn er auch bei allen Anklängen an seine Vorbilder schon beweist, dass er nach einer freien Entwicklung ohne Preisgabe seiner künstlerischen Individualität strebt. Dieses selbständige Streben verrät nicht den Anfänger, sondern den reifen Künstler.

A. Der Sündenfall.

Wie ein taufrischer Frühlingsmorgen breitet sich der reiche Paradiesesgarten vor unsern Augen aus. Aber es ist nicht der Lustgarten der ersten Menschen, den sein nordischer Zeitgenosse Hieronymus Bosch mit einer phantastischen Tier- und Pflanzenwelt auszuschmücken pflegte.

In der landschaftlichen Szenerie hat der malerische Sinn des Meisters mit aller Symmetrie gebrochen und über den hügelig aufsteigenden Boden verschiedene Bäume und Büsche in unregelmässiger Anordnung naiv verteilt.

Die Raumausdehnung des Landschaftlichen erweckt den Eindruck, als ob er mit den Mitteln, die er später zur Lösung seines Tiefenproblems wirksam benutzte, im Wesentlichen auch hier schon arbeiten wollte. Es ist kein Anhaltspunkt vorhanden, um die Darstellung dieses Paradieses mit der van Eyckschen Landschaft oder mit der eines seiner Nachfolger in Beziehung bringen, um von einem ältern Einfluss reden zu können.

Das kompakte Zusammendrängen der vegetativen Formation, wie es die Anordnung in der Anbetung des Lammes zeigt, hat hier dem Versuche der Verteilung von Bäumen und Büschen im aufsteigenden Raume Platz gemacht. Auch die Lichtstreifen, die zwischendurch spielen, sollen dazu beitragen, die Tiefe zu betonen. Dazu kommen die Ueberschneidungen des sich wölbenden Bodens im Hintergrunde, die schon ahnen lassen, wie Hugo van der Goes im Portinarialtar seinen Kulissenaufbau im Landschaftlichen verwerten wird, der mit der Manier von Dirk Bouts wohl übereinstimmt, bei van der Goes aber nicht allein in breitern Zügen ausgearbeitet, sondern in viel einheitlicherer Weise zu einem Ganzen zusammengestellt ist.[1])

Auch die Diagonallinie hat in seiner Landschaftskomposition den Vorrang, den sie in allen seinen sicheren Werken als charakteristisches Merkmal besitzt. Hier wirkt sie wesentlich mit, um nicht nur mit einem gewissen malerischen Element die Komposition zu bereichern, sondern auch um den perspektivischen Eindruck zu erhöhen und ausserdem um dem ruhigen Ton, den die Farbengebung der Vegetation in der Landschaft bewirkt, die Lebendigkeit der Linie gegenüberzustellen.

Die van der Goes eigene, hellblaue Himmelsfarbe wird in einer ziemlich stark markierten Luftperspektive in blaugelbliche Uebergangstöne abgestuft. Auch über den Boden hin geht, insbesondere an der rechten Seite, eine perspektivisch gefühlte Farbenabstufung nach hinten, wo das dunkle Grün des Vordergrundes in immer gelblicher werdenden Tönen sich in die blauen Schattierungen der entfernteren Berge verliert.

In der Darstellung der Pflanzenwelt entfernt sich van der Goes nicht wesentlich von anderen zeitgenössischen Meistern.

Auch die zeitübliche Auffassung über die Ausstattung des irdischen Paradieses, wie sie uns durch die Literatur überliefert ist, scheint nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben zu sein. In einer von de Vooys heraus-

---

[1]) Vgl. F. von Schubert-Soldern, Von J. van Eyck bis Hier. Bosch, Niederländ. Landschaftsmalerei. Strassburg, 1903. Sub van der Goes.

gegebenen Handschrift heisst es, dass die Bäume im Paradies eine Krone hatten, rund, wie der Deckel einer Büchse; diese Form ist auch den rundgewölbten Baumkronen bei van der Goes eigen. Die Form des Lebensbaumes, die Farbe seiner Früchte, stimmt genau mit dieser alten Beschreibung überein: «er ist so schön und sauber, dass von der Wurzel bis zur Spitze keine Unförmigkeit daran ist. Er geht gerade auf, ... an der einen Seite sind seine Früchte rot wie eine Rose, an der andern Seite sind sie weiss mit einer Farbe, welche farbigem Safran ähnlich ist.»[1])

Die reiche Landschaft ist aber nur die, allerdings der ganzen Stimmung der Darstellung trefflich angepasste Umrahmung der farbig-frischen Gruppe der Verführungsszene.

Die Handlung spielt sich im Vordergrunde ab. Nur einige in voller Ueppigkeit aufblühende Blumen spriessen am Bildrande. In einer ein wenig nach rechts zurückweichenden Linie stehen die Ureltern und ihr Verführer unter dem Baume. Dem herabsinkenden Linienzug der Landschaft folgend, sind die Figuren, der Grösse nach, in nach rechts abfallender Diagonale in den Raum gesetzt. Auf diese Weise ist die Horizontallinie der Komposition möglichst fern gehalten, und der Meister kommt hier schon zu demselben Prinzip, das seine spätern Werke beherrscht, zur Durchführung der Diagonale, jenem Hauptmotiv in seinem Raum- und Bewegungsproblem.

Mit scharfen Umrissen sind die menschlichen Figuren plastisch herausgebildet. Der grüne Hintergrund bildet die Körperfolie; da aber die helle Abstufung des Grüns hinter dem Kopf des Adam nicht kontrastvoll genug

---

[1]) „Ende inden midden des paradijses daer staet die boem des levens . . . Ende sy is also scoen ende suverlic, dat van den wortel totten top daer gheen mishaghen in en is. Hi is recht op ende also gracelic ende soe suverlic te sien, aen die een sijde is die vrucht roet als eene rose, an die ander sijde wit met eender gemeender verwen als gheverude safferaen." Berlin, Königl. Bibliothek. Cod. Germ. 4°, 1122, fol. 234. Vgl. MS. der Amsterdamer Universitätsbibliothek (fast im selben Wortlaut): MS. I. G. 25, fol. 77. Vo. Item, Berlin, Königl. Bibliothek. Cod. Germ. 4°. 1096. Dr. C. de Vooys, Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letteren. XXV.

wirkte, muss die Haarumkränzung des Kopfes dazu dienen, diese plastische Strenge noch mehr zu steigern. Auch bei Eva hebt sich der ganze Körper aus der Flut der sorgfältig behandelten, fast bis zum Schenkel herabfallenden Haare empor.

Van der Goes macht keine Ausnahme von der Regel, die uns sagt, dass die schwache Seite der niederländischen Künstler des 15. Jahrhunderts die Anatomie war. Sie arbeiteten beim Aufbau des menschlichen Körpers wohl nach Natureindrücken, aber nicht nach festen Gesetzen, sondern waren ähnlich wie in ihrer perspektivischen Raumbehandlung reine Empiriker.

Immerhin gewahren wir bei van der Goes einen gewissen Fortschritt gegenüber den wenigen Frühniederländern, die nach dem nackten Modell gearbeitet haben.

Da van der Goes nicht, wie van Eyck, räumlich gebunden war, konnte er freier komponieren und schon dadurch den Figuren die Illusion des bewegteren und intimeren Lebens geben. Ueberdies zeigt er auch in der Körperstruktur, besonders der Eva, eine grössere Richtigkeit der Formenbildung, wenn auch seine Aktmalerei noch verschiedene Unvollkommenheiten aufweist. So ist die Figur des Adam in ihren Verhältnissen zu grazil geraten. Wenn man die allgemeine Regel, dass die Körperlänge zweimal den Brustumfang beträgt, ins Auge fasst und selbst mit einigem Spielraum diesen Umfang berechnet, bleibt ein zu grosses Längenverhältnis bestehen, wozu der allzulange Hals nicht unbeträchtlich beiträgt. Infolge des allzuschmalen Körperbaus wirkt die grobknochige Schulterbildung zu aufdringlich. Besser ist die Proportion der anmutigen Figur der Eva, die der Künstler, das natürliche Grössenverhältnis der verschiedenen Geschlechter berücksichtigend, kleiner dargestellt hat als Adam. Nur die Kopfstellung ist zu steif geraten und der Mittelkörper, — wie es auch bei van Eyck der Fall ist, aber hier mit mehr Grazie, — zu umfangreich ausgefallen. Der einzige Grund, den wir dafür finden können, kann nur der sein, dass er sie in einem Zustand malte, der darauf hinweisen sollte, dass Eva die Mutter der ganzen Menschheit ist.

Dass die anatomische Richtigkeit ihm viel Mühe verursachte, beweisen einige Uebermalungen und Korrekturen, die die Evafigur aufweist und von denen die an den Umrissen des Kopfes und der rechten Hüfte am zielbewusstesten sind.

In seiner realistischen Naturmalerei dachte van der Goes ebensowenig wie die andern Künstler seines Jahrhunderts daran, die ersten Menschen als « ungeboren » (ohne Nabel), (wie z. B. in den Wandmalereien zu Gorinchem), darzustellen, er bildete sie in allen Einzelheiten genau nach den lebenden Modellen.

Bei der Hautfarbe finden wir, den Grundsätzen des Meisters gemäss, den Gegensatz zwischen dem mehr Rötlichen der Männerfiguren und dem Zartweissen der Frauen in sehr ausgesprochener Weise betont.

Neben dem Baum, dessen Stamm sie mit ihren Krallen umfängt, steht lauernd die Figur des Verführers.

Sie zeigt die im 15. Jahrhundert übliche Mischgestalt von Mensch und Tier.[1])

Die von van der Goes hier angewandte Darstellungsform für den Teufel ist noch komplizierter, als die der meisten damit verwandten. Sie stellt einen Komplex von einem Fischotterkörper, von Froschbeinen, einem Eidechsschwanz und einem Frauenkopf dar.[2]) Der letztere zeigt in einigen Gesichtszügen eine auffallende Verwandtschaft mit dem herben Engelskopf im Portinarialtar.

Die Frage nach der Herkunft dieser sonderbaren Mischgestalt ist von zu grossem ikonographischen Interesse, als dass wir sie übergehen dürften.

Ist es die Phantasie der Künstler, die dieses Monstrum schuf oder beruht diese Bildung des verführenden Satans auf der allgemeinen Meinung, die die biblische Erzählung, dass die Schlange nach ihrer Verfluchung auf ihrem Bauch kriechen sollte, so verstand, als ob

---

[1]) Vgl. z. B. Speculum humanae Salvationis. Pariser Hschr. Biblioth. nation. 6275. Taf. 129. Edit. Perdrizet. Taf. 2. Breviarium Grimani, Edit. Ongania. Venise, 1906. Taf. 45. Très riches heures de Chantilly. Edit. P. Durrieu Pl. XVIII.

[2]) F. Rosen, Die Natur in der Kunst. Leipzig, 1903. S. 137 ff.

sie vorher auf Füssen gegangen wäre? [1]) Da die Literatur uns nicht genügend über die Auffassung der Verführungsszene belehrt, um eine solch' phantastische Ausgestaltung des Verführers zu erklären, muss man hier notwendigerweise daran denken, dass die Aufführung dieses Vorganges im Mysterienspiele nicht ohne Einfluss auf die künstlerische Darstellung gewesen sein könnte.

Jedenfalls lässt sich die Zusammenstellung von Frauenkopf und Schlangenkörper darauf zurückführen. In dem französischen «Mystère du vieil Testament» [2]), in einem Spiele von Arnould Grebon [3]), wird z. B. eine solche Teufelsausstattung vorgeschrieben. In dem niederländischen Spiele «Gheestelick Meyspel von tReyne Maecxsele ghezeyt de ziele» wird verordnet, dass er erscheinen wird: «t hooft als eene vrauwe, maer nerewaert als een serpent». [4]) Wo ausserhalb der Verführungsszene die Teufel auftraten, zeigen sie eine weit phantastischere Ausstattung mit allen möglichen Motiven aus dem Tierreiche.

Van der Goes geht in der Ausbildung des Motivs des Verführers weiter als Andere, indem er als Erster den Schlangenleib durch eine Mischung aus verschiedenen Tiermotiven ersetzt. In dieser Beziehung bietet seine Darstellung einen Uebergang von dem durch die Mysterienspiele geschaffenen Typus des Schlangenweibes zu den hundertfach verschiedenen aberteuerlichen, immer dem Tierreich entnommenen Erscheinungen, mit denen die unerschöpfliche Phantasie des Hieronymus Bosch seine Ausgeburten der Hölle ausstattete.

Ein merkwürdiger gegensätzlicher Gefühlsausdruck ist vom Meister in die drei Figuren gelegt: ernstvolle

---

[1]) „Textum crassius accipientes Josephus, Ephraim, aliique putavere, serpentem primitus pedes habuisse et erectum incessisse." Hummelauer, Cursus Sae Scripturae, in Genesin. III, 14. vol. 1, p. 158. Auch Petrus Comestor sagt in seiner Historia scolastica, dass die Schlange „erectus ut homo" war.

[2]) G. Baps, Essay sur l'histoire du théâtre. Paris, 1893. S. 52.

[3]) Haslinghuis, Van Onzen Tijd. XII. S. 143.

[4]) Ausgabe L. Scarpé, Löwen, 1906. S. 18. von L. van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen. Gent 1904. S. 256 zitiert.

Erwartung bei Adam, — spielende Naivität bei Eva, — feindselige Spannung bei der Teufelsfigur. Der ins Weite schweifende, nachdenkliche Blick bei Adam zeugt von dem dunklen Ahnen eines Vorganges, der von verhängnisvoller Tragweite für ihn und für seine Nachkommen sein wird. Und doch kündet seine freie, ungezwungene Haltung, das Ausstrecken seiner Hand nach der verbotenen Frucht mehr von Neugierde nach dem Unbekannten als vom Willensbewusstsein eines strafbaren Uebertreters.

In der Gestalt der Eva lebt nichts von tragischer Ergriffenheit. Wie ein Kind ist sie voller Naivität, sie, die Trägerin der Verantwortlichkeit für das ganze Menschengeschlecht. Weder bei Adam noch bei Eva ist auch die geringste Spur von dem Erwachen aus dem Traumleben des Naturzustandes oder von moralischem Ringen zu erkennen, am wenigsten bei der Eva, die mit Grazie, aber ohne Ueberhebung, ohne lüsterne Begehrlichkeit, wie spielend die verbotene Frucht gepflückt hat und im Begriffe ist, auch für Adam die zweite vom Baume zu brechen.

Nur der Verführer ist sich der Bedeutung des Augenblickes bewusst. Hass und Neid auf das Glück der Menschen funkelt aus den feindseligen Augen, die tief unter den hervorspringenden Brauen lauern, und eine unheimliche Begierde, sie in sein dunkles Schicksal mitzureissen, durchzuckt sein bis auf den letzten Nerv gespanntes Antlitz.

In einem gewissen Gegensatz zu der biblischen Erzählung steht vielleicht die Bewegung des Adam, der schamhaft, aber doch wie zufällig seine Blösse mit der Hand bedeckt. Erst nach der Sünde wurde doch der Mensch seiner Blösse bewusst, und Adam ist erst im Begriffe, die Uebertretung des Gottesgebotes zu begehen, während Eva, die schon von der Frucht gegessen hat, noch in aller Unschuld dasteht, der Leib nur von einer hochstieligen Iris züchtig bedeckt. Vielleicht müssen wir hier wieder zu den Mysterienspielen zurückgreifen, um aus der üblichen Darstellung des Sündenfalls dieses Motiv der Adamsgestalt zu erklären. Denn obwohl das spätere Mittelalter noch unbefangen genug war, in dem unbekleideten Menschenpaar nichts Anstössiges zu fin-

den, lesen wir in den Vorschriften für die Wiedergabe des Paradiesdramas, dass Adam und Eva sich mit den Händen bedecken sollen.[1]) Die niederländischen Maler des 15 Jahrhunderts folgten dieser Anweisung in ihren Darstellungen der ersten Menschen, so Jan van Eyck bei seinem Adam auf dem Flügel der Genter Anbetung, so van der Goes in seinem Sündenfall.

Die Ausstaffierung des Paradieses nicht nur mit einer üppigen Baumvegetation, sondern auch einer abwechslungsreichen Pflanzenwelt, entspricht ganz und gar dem Empfinden des Portinarimalers für Naturschönheit und Blumenreiz; seine überall wiederkehrende dekorative blaue Iris und Akelei ist auch hier das wesentlichste Pflanzenmotiv des Vordergrundes. Ausserdem ist noch eine grössere Anzahl bestimmbarer Blumen und Pflanzen über den Boden verstreut. Wie die rote Rose links das farbige Moment in die untere Szenenumrahmung bringt, so sind zu demselben Zweck die Perlmuttermuschel, die rote Koralle und der weissblaue Vogel in die grüngelbe Vegetation hineingesetzt.

So stellt das kleine eigenartige Bild eine interessante Phase in der Entwicklungsgeschichte der niederländischen Malerei des 15. Jahrhundert dar. In Hinblick auf die Prinzipien, auf denen van der Goes seine Raumprobleme gründete, erscheint es wie ein Ausgangspunkt, wie eine Vorbereitung und Vorschule. Es gehört zum Lebenswerke des van der Goes, der in liebevoller, selbständiger Naturbeobachtung zur vollen Beherrschung der Form vordringen wollte. Noch ist manches ohne Verhältnis zueinander, ja gegen die Gesetze der Perspektive angeordnet und gemessen, noch versagt hier und dort die Proportion der Körperverhältnisse, aber trotz all' dieser Schwächen ist das reiche Innenleben der Landschaft wie der Figuren so eindrucksvoll, alles so organisch miteinander verwachsen, dass wir in diesem Wollen und Streben unschwer die Wandlung zu einem neuen Formideale zu verfolgen vermögen.

---

[1]) Vgl. L. Maeterlinck, Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles, 1908. S. 76.

B. Die Beweinung Christi.

Im Gegensatz zu dem Sündenfall ist die Beweinung Christi unter Verzicht auf eine eingehendere landschaftliche Umrahmung, ganz für sich in den Raum gesetzt. Suchte van der Goes durch die frische, farbenfreudige Umgebung, in die er den Fall der ersten Menschen setzte, das Tragische des Vorganges zu mildern, ja fast auszuschalten, so lässt er hier den beinahe kahlen Boden, den öden Felsen und die dunkle Gewitterstimmung des Himmels mitsprechen, um durch nichts den feierlich-stillen Ausdruck des schmerzvoll Pathetischen, das die Figuren der Beweinung umhaucht, zu stören.

Der starre Leichnam Christi gleitet in ganzer Längsrichtung, von Nicodemus liebevoll und behutsam unter den Achseln gehalten, in die Mitte des Vordergrundes, die Beine auf dem Boden ausgestreckt. Maria beugt sich zur Leiche ihres Sohnes mit in Anbetung gefalteten erstarrten Händen. Der hinter ihr auf dem Hügel stehende Johannes umfasst die von Schmerz Gebrochene, um sie vor dem drohenden Umsinken zu bewahren. Die übrigen Jünger und Frauen sind in Mitgefühl aufgelöst: die einen, wie Magdalena und Joseph von Arimathea ratlos vor sich hinstarrend, in tiefster Bestürzung und Ergriffenheit, andere schmerzlich bewegt, mit Gebärden der Verzweiflung, die zuletzt stehenden Frauen im andächtigen Verehren der Kreuznägel, alle mit Zeichen tiefer Trauer, von der die Augen und die Hände sprechen.

Spärlicher grüngelblicher, versengter Pflanzenwuchs zeigt sich auf dem ansteigenden Vordergrunde; — der Kreuzberg ragt in grauer Kahlheit kulissenartig hinter der Trauerszene auf, vom leeren Kreuzesstamm bekrönt, von einigen Krähen umflattert.

Schwarzblaue Wolken ziehen am Himmel, sie stufen sich nach unten heller ab bis zu dem hellen Tageslicht in der Ferne, das die Ränder der Wolken noch hell bestrahlt und so die Tiefe der Luftperspektive noch mehr betont.

Die Darstellung der Beweinung bietet, wenn sie auch im allgemeinen sich auf die Auffassung stützt, die beim Grossmeister der Pathetik in Flandern, bei Rogier van der Weyden, ihren Höhepunkt erreichte, doch ein

neues Element. Die spezifisch niederländische Auffassung weicht von der italienischen ab, nach der, wie der Pseudo-Bonaventura es beschreibt, Maria den Leichnam des Gestorbenen in ihrem Schoss hält. Nur da, wo nicht eigentlich die Beweinung, sondern die Kreuzabnahme dargestellt wird, finden wir, wie bei van der Goes, den Körper Christi auf dem Boden ausgestreckt oder von den Händen der Jünger gestützt, während die Mutter nebenan kniet oder liegt.[1]) Da wir in diesem Bilde eher eine Beweinung wie eine Kreuzabnahme sehen müssen, beginnt hier gewissermassen eine neue Entwicklungsstufe der ikonographischen Ausbildung dieses Vorganges, die in Quinten Massys Beweinung ihren Höhepunkt erreichen sollte.[2])

Besonders aber weicht die Art, wie die zahlreichen Figuren in den Raum gestellt und zueinander in Beziehung gesetzt sind, von allem ab, was die Tafelmalerei in der Komposition der Beweinungsszene bisher versucht hatte.

Hier kommt unseres Wissens zum ersten Mal das grosse Kompositionsprinzip der Diagonale mit ineinandergreifenden Kreisen zur Anwendung, — und zwar in einem strengen Hochbau der Figurengruppe in zwei Parallellinien von rechts nach links, in dem Motiv der engen Aneinanderreihung einer Figurenkette. Alle Figuren sind, in ihren Gebärden für den Beschauer sichtbar, gleichwertig in die Handlung gesezt, aber doch in Haupt- und Nebengruppen geschieden. Eine ähnliche Lösung des Raumproblems zeigt schon die gleiche Darstellung der « Très riches heures du duc de Berry », wo die Figuren ebenfalls in zwei gleichen Linien aufwärts gehen, obgleich hier nicht die Tiefenwirkung wie bei van der Goes erreicht wird. Die einfache Diagonale findet sich auch bei der Beweinung Christi von Geertgen tot St. Jans (Wien).

Um die Struktur dieses Kompositionsschemas, diese regelmässige, straff gehaltene Kompositionsparallele mit

---

[1]) z. B. in der grossen Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden im Escurial und in dem diesem Meister zugeschriebenen Bilde im Mauritshuis im Haag.

[2]) Vgl. L. van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen in de Middeleeuwen. Gent, 1914. S. 157.

ihrem monotonen Hintereinander zu umkleiden, füllt van der Goes die linke Unter- und die rechte Oberecke je mit einer Frauenfigur, deren Köpfe mit dem der Mutter Maria eine neue Diagonallinie bilden, die die Hauptlinien quer durchschneidet. Die Zusammenordnung der Figuren erhält Geist und Leben durch die Kontraste der Figurenreihen: die eine mit den gleichmässig nach abwärts gerichteten drei Gestalten, die andere mit den Bewegungen der Körper von der Frontansicht und dem lebhaften Herumdrehen bis zur Einstellung der Rückenfigur ins Profil.

Die Verbindungsmotive sind mit dem Wechsel in der Körperrichtung für die Lösung der Aufgabe ebenso wichtig geworden wie das System der mannigfachen Kreislinien, das in die beiden Parallellinien das hochgespannte Leben der Gruppierung bringt.

Die zentrale Figur der Hauptgruppe, der tote Heiland, strebt wohl nach anatomischer Genauigkeit, aber der Breite der Schulterbildung entsprechen nicht die schmalen Hüften; immerhin offenbart sich hier im allgemeinen ein besseres Verständnis der Proportionen als bei der Adamsfigur.

Die bleierne Schwere des toten Körpers, die Starre der Glieder, die gebrochenen Augen, der geöffnete, aufgequollene Mund, die Todesfarbe an den Körperteilen sind meisterhaft wiedergegeben, — die klaffenden Wunden, die krampfhaft eingezogenen Finger und Zehen erhöhen noch die ergreifende Wirkung des naturwahren Leichnams.

Soweit wir mit einiger Sicherheit die Werke des Meisters nachweisen können, ist dies (die Erscheinung beim Tode Mariä ausgenommen) seine einzige Darstellung des Christuskörpers. Mag, wie so manche Einzelheit des Bildes, auch die Haltung des Körpers Christi unter dem Eindruck der Erinnerung an ein Vorbild entstanden sein, so ist doch der Realismus so selbständig weitergeführt, sowohl in bezug auf die Linien des Körpers als auch auf den Verwesungston in der Karnation, dass seine Auffassung einem Verzicht auf die Benützung der Ausdrucksmittel seiner Vorgänger gleichkommt, ohne dabei die religiöse Weihe durch ein Uebermass von Schroffheiten zu verletzen.

Mangelt auch in dieser Beweinung Christi die selbständige Ausprägung der übrigen Typen, so ist doch in der Erfassung des Problems der Menschendarstellung in einer einheitlichen Seelenstimmung das Verhältnis des van der Goes zu seinen Vorgängern schon klar zu erkennen. An den ins Kräftige, Breite entwickelten Zügen der Männer mit der energisch hervorspringenden Nase, dem breiten Mund, der bei Allen, auch bei Johannes, schon angedeuteten die Oberlippe umschliessenden Falte, der Bildung von Stirn und Augenhöhle verrät sich bereits die Eigenart, die die Heiligen und Hirten des Portinarialtars kennzeichnet, wenn auch Stellung und Bewegung noch gebunden erscheint.

Der von der gezierten Feinheit des Frauentypus Rogiers noch nicht gelöste Charakter der weiblichen Figuren lässt den Zusammenhang mit späteren Arbeiten am wenigsten zur Erscheinung kommen. Der Typus der Magdalena mit ihren glatten, runden Gesichtsformen, wie der der Eva beim Sündenfall, erinnert mehr an die Madonna des Monfortealtars, als an die Schutzheiligenfiguren des rechten Portinariflügels. Von einer Neuerfindung der Typen kann keine Rede sein, auch nicht bei der zusammenbrechenden Schmerzensmutter.

Die Johannesfigur, die an den Johannes der van der Weyden zugeschriebenen Kreuzabnahme im Haag erinnert, zeigt die übliche jugendliche, bartlose Gesichtsbildung; sein von der Fürsorge für die Gottesmutter diktierter ruhiger Schmerzensausdruck wirkt fast gleichgültig neben dem äusserst erregten Mienenspiel des Jüngers, der in rascher Wendung die Kreuznägel der weinenden Frau nach rückwärts zureicht.

Nikodemus, der den Leichnam Christi hält, zeigt eine merkwürdige Verwandtschaft mit dem h. Antonius auf dem Portinariflügel. Bei ihm spricht die Ergriffenheit des gutmütigen alten Mannes aus Augen und Mund, während bei Joseph von Arimathea das Männlich-Gefasste seinen Ausdruck findet.

Auch bei der Darstellung dieser Typen hielt sich der Meister an ihre traditionelle Ausbildung; die Kunst des 15. Jahrhunderts sah in diesen Beiden die Verkörperung des reichen Bürgerstandes und stattete besonders Joseph von Arimathea mit reicherer Tracht als

die Jünger aus.[1] Die Figur Josephs, des reichen, jüdischen Kaufmannes, ist auch mit der der Magdalena am sorgfältigsten behandelt. Schon die bevorzugte Stelle, die Beide im Raum einnehmen, verleiht diesen Postamenten der Komposition etwas Statuarisch-Feierliches. Gegensätzlich-symmetrisch in die Ecken des Vordergrundes komponiert, bildet ihre Anordnung die nötige Horizontale im Vordergrund des Bildraumes. Die beiden Gestalten, von der Szene abgewandt kniend, schauen in dumpfe Betrachtung versunken aus dem Bilde heraus und führen dadurch den Kontakt mit dem Beschauer herbei, den Blick zu den aufsteigenden Parallellinien der Komposition überleitend.

Der Kopf des Joseph ist mit einer Naturwahrheit durchmodelliert, die ihm einen porträtmässigen Charakter gibt. Die modische Kleidung mit dem blauen, samtenen Pelzmantel ist mit grosser Präzision behandelt, die steinrote Kappe gibt ein dominierendes farbiges Motiv, in dem alle Töne des rechten Bildausschnittes gefesselt erscheinen.

Auch das Gewand der Magdalena ist vom Meister mit grosser Liebe in vornehmer Einfachheit ausgestattet. Die Stoffbehandlung erinnert zu sehr an die Madonna des Flémaller Meisters in Frankfurt, als dass wir nicht eine direkte Anregung annehmen möchten, für die besonders die breiten Falten des Wollkleides sprechen, in denen die hellbläuliche Schattierung das blendende Weiss des weit herabfallenden Gewandes energisch hervorhebt.

Ein Teil der Personen tritt in der Tracht der Zeit, ein anderer in idealen Gewändern auf. Möglich, dass der Meister einige seiner Figuren direkt nach dem Modell, andere mehr aus dem Gedächtnis malte. Jedenfalls sind d i e Figuren am besten geraten, die in der Zeittracht gekleidet sind, wie die beiden vordern und die bestürzt die Hände hochhebende Frau in Grün, die aber besser als Gewandfigur, denn als figürliche Komposition geraten ist.

Ein neues Motiv, das uns bei keiner andern Darstellung der Beweinung in der frühniederländischen

---

[1] Vgl. E. Mâle, Le renouvellement de l'Art par les Mystères. Gazette des beaux arts. XIII. S. 221.

Schule begegnet, ist die Verehrung der Kreuznägel durch die beiden den Aufbau der Gruppe abschliessenden trauernden Frauen.

So lassen sich in dem in die Höhe geführten Bau drei Untergruppierungen feststellen: die Horizontale der beiden im Vordergrund befindlichen Figuren, die sich von der Hauptszene abwenden, — die Kreislinie der Zentralszene der sich um den Leichnam Christi unmittelbar Bemühenden, — und die bekrönende Kreislinie der hintersten Gruppe der Frauen, welche die Nägel verehren. Alle drei Gruppen sind aber unter einander einheitlich verbunden, sowohl durch die bereits erwähnten Kompositionslinien, die rastlos ineinandergreifen, als auch durch den Ausdruck des Schmerzgefühls, das alle Klagefiguren gleichmässig beherrscht.

Die Analyse der Raum- und Figurenkomposition dieses Bildes, die Feststellung des gesteigerten Pathos führt zu einer Bestätigung dssen, was wir schon zu Beginn dieses Kapitels betonten. Wir können hier nur dann von einer «frühen» Arbeit des Meisters reden, wenn wir darunter eine Schöpfung verstehen, die der Meister in der Reifezeit seines technischen Könnens schuf. Aber er fühlt sich selbst noch unfrei, gebunden an Tradition und Konvention, an eigene Theorien und Gesetze, von denen das Formengerüste am lebhaftesten erzählt. Ueberdies steht er noch stark unter dem Einfluss der Schule, von der er sich losreissen möchte, um dem Ganzen einen neuen Schwung der Bewegung zu geben. So klein das Bild in seinen Abmessungen auch ist, darf es doch in gewissem Sinne neben die grossen Schöpfungen seines Jahrhunderts treten, die dasselbe Thema behandeln, weil es über diese Grundlagen, mit denen es noch zusammenhängt, in der Beherrschung der Technik hinausgeht.

Die Beweinung Christi von van der Goes bewegt sich in ihrer Architektonik, in den festumrissenen Linien der Figuren, in dem Ausdruck der Gefühle und Gesten, in der Sprache der Augen und Hände, in dem Element des tragischen Pathos. Ein Element, zu dem van der Goes erst am Schlusse seines Schaffens, im Tod der

Maria, den Weg wieder fand. In seiner Beweinung führt er uns mit sicherem und feingestimmtem Empfinden in die Sphäre des Schmerzes; jedes Formmotiv ist zum Ausdrucksorgan dieser Stimmung geworden und zwar in typischer Gesetzmässigkeit. In seinem letzten Werke ist der subjektive Charakter dieser Stimmung geschwunden: eine kranke, ruhelose Seele quält sich mit Ueberschwänglichkeiten, mit der Wiedergabe eines bis zum Wahnsinn gesteigerten Mienenspiels.

C. Die H. Genovefa.

Der üblichen Behandlung der Wandelaltäre entsprechend, ist die Aussenseite des Wiener Diptychons mit einer Malerei in Grisaille versehen, dem Standbild der heiligen Genovefa, deren Name unten an der Umrahmung sich findet. In einer rundbogigen, gotisch profilierten Nischenarchitektur, deren Zwickel mit zwei Darstellungen in Reliefimitation gefüllt sind, steht die in Steinplastik gedachte Statue der h. Genovefa.

Wie bei der weissgrauen Malerei auf den Portinariflügeln, tritt auch hier die Vorliebe des Meisters für diese Malart hervor: ein Erbteil aus der Eyck'schen Schule.

Mit dem Inhaltskern des Dyptichons verknüpft sind auch die als Prototypen eingefügten Zwickelszenen, das Opfer Abels und der Mord Kains; sie sind den gleichen Eckfüllungen der Adam- und Evadarstellung des Genter Altars verwandt, die sie an Energie der Bewegung und an Sicherheit der anatomischen Ausführung übertreffen.

Auf rötlichem Grund ist in grauer Steinfarbe die Figur gemalt. Sie tritt aus der tiefen Nische in eleganten Proportionen anmutig hervor.

Das Licht, das von links auf die Figur fällt und den Schatten in die dunkle Nische wirft, hebt in statuenmässiger Wirkung die hellbeleuchtete Figur aus diesem dunklen Hintergrund hervor. Es ist so gut wie ausgeschlossen, dass das Standbild die Nachahmung einer Skulptur ist, wenn auch noch leise das gotische Liniengefühl die feingegliederte, der zarteren Grazie nicht entbehrende Gestalt beherrscht. Statt der Konsole ist

dieser Nischenfigur ein Kissen unter die Füsse gegeben.

Dass die Illusion der Steinplastik erstrebt wurde, geht schon aus dem Faltenwurf der Gewänder hervor, aus den breiten, schlichten Vertikallinien der Falten, die z. B. im Vergleich zu denjenigen des Kleides der Magdalena im Vesperbilde, viel weniger kompliziert behandelt sind. Auch die «steinmässig» gebildeten Haare und Hände bestätigen in ihrer Form diese Absicht.

Ganz in andächtige Lektüre versunken, steht die jugendliche Heilige, ihre brennende Kerze haltend da, die Bosheit des kleinen Teufels kaum beachtend. Dass in ihrer Charakteristik einige Verwandtschaft mit jener der h. Margaretha auf dem Portinarialtar vorhanden ist, besonders aber mit der kleinen Madonna im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt, lässt sich bei der nötigen Berücksichtigung der Verschiedenheit in der Malweise kaum in Abrede stellen. Jedenfalls findet man bei der h. Genovefa mehr wie bei andern Figuren des Diptychons selbst schon die eigentümliche Gesichtsbildung der Frauentypen des Portinarimalers angedeutet.

Die erwähnte Ausstattung der Heiligen mit Buch und Kerze, mit der kleinen Teufelsfigur, die die Kerze zu löschen versucht, stützt sich auf die Legende, nach der die h. Genovefa, als sie ihre Nächte wachend und betend durchbrachte und vom Teufel, der ihre Kerze ausblies, belästigt wurde, die Kerze wieder ohne Feuer anzündete.[1])

Die Grisaillemalerei dieses Standbildes kann man in ihrer Art als den beiden Innenbildern ebenbürtig ansehen.

Wie schwer es dem Meister wurde, an der Illusion der Skulptur konsequent festzuhalten, beweist das unplastisch aus der Nische vorspringende Fusskissen. Den grossen Lebensmalern der Zeit, wie van Eyck und später van der Goes selbst lag die Vermutung nahe, bei ihren grau in grau gemalten Standbildern die Grenzen zwischen Plastik und Malerei in dem Streben nach Illusion des Lebens zu verwischen; van der Goes hat sich im übrigen in seiner h. Genovefa davor zu bewahren gewusst.

---

[1]) H. Detzel, Christliche Ikonographie. Freiburg, 1896. II. S. 367.

2. Die Anbetung der H. drei Könige.

(Höhe: 1,50 m. Breite: 2,47 m.)
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Selten noch mag der Ankauf eines Bildes so viel Aufsehen verursacht haben, aber auch mit so viel Schwierigkeiten verbunden gewesen sein, als der des oben genannten Bildes, das seit Weihnachten 1913 im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin aufgestellt ist und nach seiner Herkunft der «Monfortealtar» genannt wird.

Erst im Jahre 1909 wurde die Aufmerksamkeit auf das Bild gelenkt, das in Spanien schon einigermassen bekannt war, aber unter dem Namen — Rubens oder van Orley ein obskures Dasein fristete.[1]) Karl Justi hatte es vorher gesehen und richtig bezeichnet, aber seine Zuschreibung der Oeffentlichkeit vorenthalten.[2])

Die endgültige Zuschreibung an van der Goes durch G. Hulin und W. Armstrong erfolgte erst, als sich im genannten Jahre verschiedene grosse Museen Europas um das Bild stritten, bis die Energie der Berliner Kunstgrossmacht mit ihrem Millionenangebot den Sieg errang. [3])

In einer Verquickung nationalen Stolzes mit der etwas dunklen Rechtsfrage nach dem eigentlichen Besitzer des Bildes entstand eine Verzögerung in der Ablieferung des 1910 erworbenen Bildes. Aber weder das krampfhafte Bemühen der spanischen Regierung, noch Interpellationen im Parlamente vermochten den rechtsgültig abgeschlossenen Kauf rückgängig zu machen. 1913 konnte es in Berlin vom Kaiser-Friedrich-Museum in Besitz genommen werden.

Woher kam das grosse Bild in die Klosterkirche des abgelegenen galicischen Städtchens?

1593 stiftete der Kardinal-Erzbischof von Sevilla,

---

[1]) M. Margina, España sus Monumentos y artes, Galicia 1888. S. 1852 ff.

[2]) Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen. XXXV. 1914. S. 1.

[3]) S. Reinach, Gazette des beaux arts. 1910. II. S. 104. — E. Bertaux, Revue de l'art ancien et moderne. 1911. — Mendez-Casal, Les arts anciens en Flandre. Gand. IV. — Ders., Illustracion espanola y americana. Madrid, 1910. 15. Sept.

Rodrigo de Castro, aus der Familie der de Lemos, das Jesuitenkloster von Monforte, das nach verschiedenen Schicksalen endlich in eine Schule der Patres der christlichen Schulen, Escalopios genannt, verwandelt wurde. Der Stifter selbst überwies schon bei Lebzeiten seiner Gründung verschiedene Kunstwerke; — in seinem Testament aber, wo er alle seine in den Klosterbesitz übergehenden Bilder erwähnt, kommt die Anbetung der drei Könige nicht vor.[1]) Nicht unmöglich ist es, dass das Bild aus dem Besitz der Familien stammt, die das Patronatsrecht über die Gründung inne hatten, nämlich der Familie de Lemos und der ihr verwandten Familie d'Alba. Bei ihrer ausgesprochenen Vorliebe für Bilder niederländischer Herkunft hatte die letztere Familie unter der Gouverneurschaft des Herzogs d'Alba über die Niederlande ihren Kunstbesitz auf sehr eigenartige Weise zu vermehren gewusst. Das Obige ist nur eine Vermutung, die zwar jedes positiven Beweises, aber doch nicht der inneren Wahrscheinlichkeit entbehrt.[2]) Jedenfalls wurde das Altarbild nicht auftragsgemäss für Spanien gemalt. Für sein längeres Verbleiben in den Niederlanden spricht die in Basel befindliche Zeichnung, die der ältere Holbein frei nach diesem Bilde ausführte,[3]) und die Reihe der späteren Kopien, u. a. die des Meisters von Frankfurt in Antwerpen und Wien, eines Meisters, der sehr wahrscheinlich nach Q. Massijs gearbeitet hat.

Die Herkunft dieser Nachbildungen wird wohl nicht in Spanien, sondern in dem Lande zu suchen sein, in

---

[1]) J. Destrée, Hugo van der Goes. Bruxelles 1914. S. 80.

[2]) Zu dem Briefe von Kardinal Granvelle, 18. April 1573, an den Herzog von Alba gerichtet, in dem er sich über die Plünderung seiner Bischofsstadt Mecheln durch die Truppen Albas beklagt, zitiert der Herausgeber, Ch. Piat, eine Mechelsche Chronik, in der auf Grund einer Aussage des dortigen Dekans erzählt wird, wie Friedrich, der Sohn der Herzogs von Alba, überall Kirchen und Klöster ihrer alten Gemälde beraubte. Wird die Möglichkeit ausgeschlossen sein, dass die Stiftung von Monforte, die bis heute noch unter dem Patronat der Familie Alba steht, dem Sammelgeist des jungen Alba dieses Meisterstück des van der Goes verdankte? Ch. Piat, Correspondance de Granvelle. IV. Bruxelles, 1784. S. 521. Bulletin de l'Académie royale de Belgique. Classe des lettres et beaux arts. 1914. No. 2. S. 89.

[3]) H. Friedeberger in „Der Cicerone“. 1914. S. 57. C. Glaser, Hans Holbein der Aeltere. Leipzig, 1908. No. 33. Taf. XLIII.

dem das Bild entstand; sie setzen das Verbleiben des Altars in den Niederlanden ungefähr ein halbes Jahrhundert nach dem Tode des Meisters voraus.

Der Malgrund ist Eichenholz.

Die Haken am Rahmen beweisen, dass es ein Triptychon war; seine Seitenflügel sind bis jetzt spurlos verschwunden. Da Mendez-Casal[1]) erwähnt, dass in einem Inventar aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts die Flügel als noch vorhanden angegeben werden, müssen sie in Monforte selbst abgenommen worden sein; es ist deshalb die Hoffnung nicht aufzugeben, dass sie eines Tages irgendwo in Spanien unter den vielen dort noch verborgenen Schätzen niederländischer Kunstübung wiedergefunden werden.

Ob das Bild schon seines viereckigen Aufsatzes beraubt war, als es nach Spanien kam, oder ob man es dort aus irgend einer Ursache so zerteilte, ist unaufgeklärt.

Die Stelle im Rahmen, wo der Aufsatz weggenommen ist, war durch eine Holzeinschaltung ausgefüllt. Die Loslösung dieses Einsatzes in Berlin legte ein Stück der oben fortgesetzten Malerei bloss, bei dem die untern Partien von langen, wallenden Kleidern auf eine über der Anbetung schwebende Engelsgruppe hinweisen, die mit dem obern Teil verschwunden ist; sie zeigen deutlich, dass ein Stück des Bildes selbst einst weggeschnitten wurde.

Die Vermutungen, dass zum Zwecke erleichterten Transportes oder infolge der Notwendigkeit der Anpassung an einen gegebenen Raum diese Verstümmelung vorgenommen wurde, entbehren jeder positiven Grundlage.

Der Umstand, dass in der angeblich gegensätzlichen Antwerpener Kopie, die dem Frankfurter Meister zugeschrieben wird, nur das Mittelbild des einstigen Triptychons wiedergegeben wird, so wie es nach der Wegnahme des oberen Teils aussah, — und dass die vermutlich von demselben Meister herrührende, freiere Wiener Kopie nach oben ganz ausgemalt ist, so wie

---

[1]) Mendez-Casal, Les grands œuvres d'art inédits. Les arts anciens en Flandre. IV.

das Bild ursprünglich gewesen sein muss, konnte darauf hinweisen, dass die letzt erwähnte Nachbildung vor der Verstümmelung, die erstere nach dieser angefertigt wurde.

Dabei bleibt aber die Frage bestehen, wie es möglich ist, dass die zwei angeblich von demselben Meister hergestellten und in ihren Variationen ähnlichen Kopien in so verschiedenen, genau mit den beiden einander folgenden Zuständen des Originals übereinstimmenden Bildungen ausgeführt wurden.[1])

Die langjährige Aufbewahrung in einem dunkeln Raum, die übermässige Firnisdeckung, die nur geringfügigen Restaurationen, all das hat mit zusammengewirkt, um das Bild in seinen Farben gut zu erhalten, — und obwohl es bei seiner Entdeckung in Monforte einen verwahrlosten Eindruck erweckte, sind doch die alten Lasuren bewahrt geblieben, die uns nach der sorgfältigen Wiederherstellung in Berlin in voller Leuchtkraft entgegenglänzen.

Mit dem Portinarialtar ist diese Tafel wohl das bedeutendste Werk von van der Goes, das uns erhalten ist, und es ist eine glückliche Fügung zu nennen, dass die finanziellen Nöten einer klösterlichen Anstalt in Spanien zur Ursache wurden, das Werk zur Freude der kunstwissenschaftlichen Welt dem allgemeinen Studium und der Bewunderung der Kunstfreunde zuführen zù können.

Eine Prüfung aller Kompositionsfragen, die in dem Monfortealtar lebendig werden, führt zu dem Ergebnis, dass er mit dem Portinarialtar in nahem verwandtschaftlichen Verhältnis steht.

Dass er aber vor dem Portinarialtar entstanden ist, dürfte schon daraus hervorgehen, dass der Meister in diesem Bilde eine weit geringere Originalität als in dem florentiner entfaltet. Wenn er auch im Monfortealtar den Beweis liefert, dass er die Reife seines technischen Könnens erreicht hat, so übernimmt er hier von seinen Vorgängern doch noch das, was er bei seinem Suchen nach verwandtem Ausdruck der künstlerischen Empfindung brauchbar findet.

---

[1]) Vgl. Ad. Goldschmidt in Zeitschrift für bildende Kunst 1914-15. S. 221.

So geht die Komposition in gewissem Sinne, z. B. in der allgemeinen Anordnung und in einigen Typen auf Rogier van der Weydens Anbetung (in der Münchener Pinakothek) zurück, die ja überhaupt einen mächtigen Einfluss auf die Dreikönigsdarstellung in der niederländischen und deutschen Kunst ausgeübt hat;[1]) es erinnert ferner der Faltenwurf, die Stoffbehandlung auffallend an die der Figuren von Maria und Veronika des Flémaller Meisters (im Städelschen Institut zu Frankfurt). Im Portinarialtar gewahren wir im allgemeinen eine weit unbefangenere, frischere und freiere Auffassung. Die Probleme, die im Monfortealtar auftauchen, gelangen erst in der Anbetung der Hirten zu ihrer Lösung.

Die Farben überbieten indes in ihrem Glanze die des Portinarialtars. Wohl mögen die Farben des florentiner Bildes viel gelitten haben, aber selbst unter dieser Voraussetzung lehrt ein Vergleich, dass die Portinaritafeln in kälterer Tonskala gehalten sind, während im Monfortealtar alles glänzt und gleisst und blitzt, in warmen Tönen leuchtet.

Eine Gegenüberstellung der Genter Altarflügel des van Eyck mit der Arbeit des van der Goes ergibt, dass vor den intensiven Qualitäten der Farbengebung des van der Goes die van Eyckschen Farben einigermassen verbleichen. Diese Feststellung führt aber zu der Beobachtung, dass in Bezug auf die Motive der Farbengebung und der Bildwirkung Hugo van der Goes von van Eyck gelernt hat, und dass sein Monfortebild noch unter dem Einflusse des ersten Grossmeisters der niederländischen Kunst steht. Dass er später im Portinarialtar und im Tod Mariä in Brügge diese üppige Farbenharmonie nicht weiter entwickelt, liegt wohl daran, dass sein ruheloser Geist nach andern Darstellungswerten suchte, um sein modifiziertes Schönheitsprinzip zu verkörpern.

In kompositioneller Hinsicht und in der Darstellung der Dinge steht das Portinaribild so fortgeschritten da, dass es unmöglich ist, seine Entstehung vor dem Monfortealtar anzusetzen, wenn auch der erste Eindruck

---

[1]) H. Kehrer, Die H. drei Könige. 1904. S. 67.

infolge der weit grösseren Farbenwirkung und glatteren Ausführung dafür sprechen möchte.

Der Akt der Anbetung vollzieht sich in der Ruine eines kirchenartigen romanischen Gebäudes, das, wie an den abbröckelnden Mauern deutlich sichtbar, ein Natursteinbau ist.

Der Ort der Handlung ist ganz aus der Landschaft ausgeschnitten in der Weise, dass er wie eine fast die ganze Breite des Bildes in Anspruch nehmende Bühne wirkt, auf der die Handlung sich abspielt.

In der Bildform treten, wie wir schon andeuteten, die van der Goes'schen Kompositionsprinzipien deutlich hervor.

Für die Bestimmung der perspektivischen Anordnung der Linien mangelt es in dem Bilde nicht an architektonischen Angaben. Die Konstruktion lässt sich nach einem gemeinsamen Fluchtpunkt feststellen, und wir finden diesen auf ungefähr zwei Drittel der Höhe, ein wenig rechts aus der Mitte, hinter dem gebogenem Arm des in die Szene hineinschauenden Knaben.

Die Horizontlinie ist etwas höher angelegt als im Portinaribilde, trotzdem ist der Augpunkt fast gleich hoch genommen wie dort. Daraus folgt, dass das nach vorn Abschiebende auch hier wieder vorhanden ist, obwohl es nicht derart auffällig wie beim florentiner Bilde wirkt, weil hier die Distanz zum Augpunkt kürzer ist.

Der landschaftliche Hintergrund gelangt nicht in einheitlicher Weise zur Durchführung; die beiden Ausschnitte sind in ihrer perspektivischen Anordnung nicht zusammengestimmt.

Die Raumkomposition steht mehr wie spätere Arbeiten des Meisters unter dem Einflusse des Rogier van der Weyden, in so weit es sich um die Dreieckformation handelt, die beim Brüsseler Meister in seiner grossen Kreuzabnahme die Herrschaft der Diagonale über die Horizontallinie einführte.

Bei van der Goes sehen wir hier das völlige Loslösen vom Horizontalen in der Gruppierung seiner Hauptfiguren, eine Anordnung, die bei Rogier in den hintersten Figuren der Kreuzabnahme und besonders bei seiner Münchener Anbetung der Könige so stark ins Auge fällt. In der Komposition des Monfortealtars

steigt eine Zickzacklinie, vom Haupte des h. Joseph ausgehend, über die verschiedenen Hauptpersonen nach rechts auf und gibt der Komposition eine besondere Form der Beweglichkeit, die durch die Anwendung einer Reihe liegender und stehender Dreiecke noch erhöht wird.

Die Diagonallinie, die in dieser Kompositionsart natürlich vorherrscht, ist hier noch nicht so streng wie in spätern Arbeiten durchgeführt; durch eine schräge Hauptlinie, von Joseph bis zum zweiten König gehend, wird nur das Hintereinanderstehen der in dieser Linie komponierten Personen ausgedrückt. Wo im Hintergrunde des Portinarialtars der Ruhepunkt für das Auge sich in der Horizontallinie der nebeneinandersitzenden Engel ergibt, erscheinen hier die zwei zuschauenden Knaben mit den zwei Männern in derselben Reihe der Mittelzone als Augenabschluss des Vordergrundes.

Die Raumvertiefung, schon bewirkt durch die Hintereinanderstellung der Figuren, findet noch eine Verstärkung durch die Lichtwirkung.

Aus einer vom Beschauer rechts oben zu denkenden Quelle strömt das Licht in gewaltiger Fülle namentlich über die Hauptfiguren der Szene aus.

Die Schlagschatten fallen ziemlich schwer, lassen aber um so heller die Lichtstreifen erscheinen, die zwischen die Figuren und Gegenstände hindurch über den Boden gleiten und die Gruppen umfliessend durch ihre zerstreuende Wirkung diese auseinander halten.

Das Tiefenproblem wird hier schon in der im Portinarialtare noch weiter durchgeführten Manier in glücklicher Weise gelöst. Die Verwertung der verschiedenen Farbennüancen, die die Tiefe charakterisieren sollen, ist schon hier wahrnehmbar. Die meist mitsprechenden Töne, wie das Weissblau des h. Joseph, das Hellrot, Grün und Gold des alten Königs, das Olivgrün und Karmesin des Negerkönigs im Vordergrunde finden ihre Abstufung und Verbindung in dem Braunviolett der Madonna und den dunkleren Farben des weiter zurückstehenden Königs.

Dabei wirkt das Licht ebenfalls mit, um den Figuren, die schon durch ihre scharfen Konturen und ihre klare

Ausarbeitung energisch hervortreten, noch einen höheren Grad der Körperhaftigkeit zugeben.

Hier ist schon im Prinzip die Ultraplastizität der Portinaritafeln erkennbar, — indes noch nicht so kontrastvoll und nicht mit den immer sich der Folie bedienenden Ausdrucksmitteln durchgeführt.

Das Bestreben, die Figuren auseinander zu halten, wodurch in der Hirtenanbetung die Wirkungseinheit so viel einbüsste, dass sie durch andere Mittel wieder hergestellt werden musste, dieses Streben offenbart sich in weit gemässigterem Grade im Monfortebilde. Hier verlangt der Zusammenhang der Figuren die Einheit der Handlung nicht durch den Ausdruck der Lichtführung und der Kompositionslinien, denn alle bei der Anbetung Beteiligten sind in der Handlung und in ihren Gefühlen einheitlich verbunden.

Die Personen sind in möglichst freier Gruppierung in die Szene gesetzt, nur zur äussersten Rechten drängen sich die Figuren; — hier hat sich der Künstler dem System der Massengruppierung des van Eyck noch nicht so ganz entziehen können. Die Figuren zeigen, obschon bei einigen sofort das Porträtmässige zu erkennen ist, den eigenartigen Typus, mit dem van der Goes seine Gestalten zu charakterisieren pflegt, wenn auch jene Fähigkeit noch nicht so entwickelt erscheint, um ein Geschlecht von jener mächtigeren Art schildern zu können, wie es die Portinaritypen darstellen. Einige Merkmale fallen bereits auf, wie die hochgewölbte Stirne beim anmutigen Gesichte der Gottesmutter und gewisse kräftig-würdevolle Züge in den Männerköpfen: vorspringende Nase, gedrückte Stirne, tiefe Oberlippen mit markierten seitlichen Falten.

Nur das Christkind ist noch der altkluge kleine Mensch, der, wie die Kindlein des van Eyck, mit wissendem Blick in die Welt schaut. Jedenfalls ist es für die Zeit der Entstehung ob seiner anatomischen Richtigkeit bemerkenswert, denn als Hugo van der Goes später bei der Anbetung der Hirten das Unbeholfene des Neugeborenen wahrer formulieren wollte, blieb er in anatomischer Hinsicht weit hinter dem zurück, was er hier geschaffen hat. Auch als Mittelpunkt der ganzen Handlung zieht das Christkind hier mehr wie dort die Auf-

merksamkeit auf sich: es ist das passive, geistige Zentrum der Darstellung, auch wenn es, scheinbar an dem Vorgange unbeteiligt, aus dem Bilde herausschaut.

Würdig, aber mit Grazie und anmutiger Schlichtheit, hält die Madonna das auf ihren Knien sitzende Kind, um es die Huldigung der Könige entgegen nehmen zu lassen. Sie bemüht sich, die Aufmerksamkeit des Kindes auf die Handlung hinzulenken, indem sie seine Hand festhält. In ihrem bräunlich-violetten Kleide, das weisse Kopftuch über das Haupt geworfen, erscheint sie nicht als die schlichte demütige Frau, in der das Florentiner Bild die Mutter verkörpern sollte; ihre feierliche vornehme Haltung, wie ihre ganze äussere Erscheinung weisen, ebenso wie die Josephsfigur, darauf hin, dass der Meister seine Modelle noch nicht den Kreisen entnahm, in denen er später seine urwüchsigen Typen suchte.

Nichts Ueberraschendes bietet der Unterschied in der Fleischfarbe, der, nach dem eigenartigen Prinzip des Meisters, konsequent zwischen den männlichen erwachsenen Personen einerseits und der Madonna und dem Christkinde anderseits durchgeführt ist. Den Männern gibt er das wärmere Inkarnat im Gegensatz zu dem helleren, womit er Jugend und Jungfräulichkeit charakterisieren will.

Die Figur des hl. Joseph ist wohl die schwächste im ganzen Bilde.

Der Meister hat versucht, einen bescheidenen Mann zu schildern, der sich in seiner Demut zurückzieht, wo die Grossen der Welt das Kind anbeten. Die Körperhaltung scheint anzudeuten, dass der hl. Joseph schon mit einem Knie auf den Boden gesunken und mit dem andern niederzuknien im Begriffe ist. Unbeholfen hält seine Hand die Mütze, wie überhaupt in der Haltung der Hände sich die demütige Art des kleinen Mannes ausspricht.

Verbietet der Charakter der bisher geschilderten Figuren von einer porträtähnlichen Auffassung zu reden, so scheint eine getreue Wiedergabe nach dem Leben bei allen übrigen Gestalten, den jüngsten der Könige ausgenommen, so gut als fest zu stehen. Offensichtlich trifft diese Annahme bei dem alten König zu, der in

erhabener Ruhe und würdevoller Andacht vor dem Christkind auf den Knien liegt, der seine Goldgabe schon dargebracht, seine Krone aus Ehrfurcht abgelegt hat.

Haben wir hier das Bildnis eines Stifters?

Hat van der Goes hier, im Gegensatz zu seiner spätern Gepflogenheit, der Stifterfigur eine aktive Rolle bei der Handlung zugewiesen, wie es sein Freund Justus van Gent unter italienischem Einflusse in Urbino getan hat? Wenn seine Zeitgenossen die Stifterfigur hinzufügten, geschah es immer in der Weise, dass der Stifter sich als solcher durch Kleidung und Benehmen von der Gruppe der biblischen Figuren loslöste. Wir glauben nicht, dass der Meister hier vom allgemeinen Brauch abgewichen ist und ein Stifterporträt direkt in die Handlung gesetzt hat, wenn er auch eine bestimmte Persönlichkeit als Modell seines alten Königs genommen hat.[1])

Er ist als figürliche Komposition die vollwertigste Erscheinung im Bilde. Unter dem hellen scharlachroten Kleide pulsiert das Leben, verkörpert sich die königliche Würde, und doch spricht tiefe Demut aus seinen Augen, und die Bewegung der Lippen verrät die innerliche Rührung des Greises.

Bei aller Würde und Hoheit, mit der Hugo van der Goes diesen Typus ausstattete, verleugnet sich sein demokratischer Charakter nicht ganz: die Gesichtszüge des alten Königs verraten den wohlhabenden Bürgersmann, und besonders die grossen, unbeholfen gefalteten Hände, gewiss hervorragend in ihrer technischen Behandlung, bilden in ihrer ausdrucksvoll schweren Art einen Gegensatz zu den feinen, aristokratisch geformten Händen des hinter ihm halb knienden Königs.

Gewinnt es überhaupt nicht den Anschein, als ob Hugo van der Goes in diesen beiden Typen die Verkörperung der beiden mächtigen Stände hätte geben

---

[1]) Mit dem besten Willen kann ich in dieser Figur keine Aehnlichkeit finden mit dem Kopf des alten Königs in der van der Goes zugeschriebenen Anbetung in der Liechtensteingalerie zu Wien, wie verschiedene Monforte-Kritiker es einander nachschreiben. Die einzige Aehnlichkeit beruht in der Haar- und Bartlosigkeit beider.

wollen, die in den Städten Flanderns seit Jahrhunderten um den Vorrang stritten, während der dritte König neben Bürgertum und Ritterschaft das exotische Element vertritt?

Beim zweiten Könige ist es nicht bloss die meisterhaft verkürzte, lichtdurchspielte rechte Hand, sondern die ganze Figur, das lockige Haar, der feine, wallende Blondbart, die Eleganz, mit der sich seine Hand um den Nodus des Gefässes legt, die die Kultur, die Rassen- und Formenfeinheit des burgundischen Hofes repräsentiert. Hier ist die wuchtige Kraft, die gewöhnlich die Männertypen bei van der Goes kennzeichnet, einem andern Typus gewichen.

Ein schwer herabfallender dunkler Mantel, mit Marderpelz verbrämt, umhüllt die Gestalt. Kniend bewegt er sich zum Christkind hin und fasst mechanisch die Weihrauch-Schale, die sein Page ihm ehrerbietig reicht.

Das Motiv der Bewegung, das die ganze Figur beherrscht, ist nicht allein in der fortschreitenden Haltung des Königs ausgedrückt, auch der lebhafte Blick voll Sehnsucht und liebevollem Verlangen ist geeignet, diesen Eindruck zu verstärken.

Im Vordergrund steht in starrer Haltung der jüngste König, das Salbgefäss in der Hand, ruhig den Augenblick abwartend, um den Zoll seiner Huldigung darzubringen. Von ikonographischer Bedeutung ist, dass er nicht als Mohr, nicht schwarz von Hautfarbe, dargestellt ist. Bis zur Zeit des van der Goes war es in den Niederlanden noch nicht allgemeine Regel, die Gesichtsfarbe des dritten Königs in schwarzen, rötlichen oder violetten Tönen wiederzugeben. Wohl hatten die Illuminatoren der Très riches Heures du duc de Berry (Chantilly) schon den Mohrenkönig, wie er in den Mysterienspielen allgemein auftrat, in ihre Anbetung aufgenommen. D. Bouts[1]) und van der Weyden[2]) z. B. hatten, wie van der Goes in diesem Bilde, den weissen König beibehalten. Doch war der Unterschied der, dass bei diesen Meistern der Typus wirklich europäisch geblieben,

---

[1]) München. Alte Pinakothek, Nr. 107 (durch K. Voll dem Meister der Perle von Brabant zugeschrieben).

[2]) München, Alte Pinakothek, Nr. 101.

und dass der jüngste König bei van der Weyden wahrscheinlich ein Porträt wiedergibt, während van der Goes hier durch eckige Gesichtsbildung, platte Stirne und Nase, wie durch krauses Haar das exotische Element andeuten wollte.[1]) Wie die ganze kompositionelle Einteilung klingt auch diese knochige, kraftvolle Erscheinung etwas an das Münchener Bild des van der Weyden an; selbst der etwas nach hinten gebogene Oberkörper, — in dem einige Kritiker italienischen Einfluss erkennen wollen, — findet schon in der erwähnten Rogierschen Figur sein Vorbild. Die Modellierung der Hände dieses Königs scheint dem Meister besonders wichtig gewesen sein: erweckt doch die offensichtliche Schaustellung der Hand, die das überaus reich bearbeitete Gefäss hält, infolge der geraden Richtung der Finger einen so gezwungenen Eindruck, dass ihre gedrehte Haltung eigentlich unnatürlich, ja unmöglich erscheint. Die Form der niederhängenden Hand erfuhr eine Korrektur; es ist deutlich sichtbar, dass der Meister die erste Zeichnung verschwinden liess, um auf neuer Untermalung eine andere Hand auszuführen, wie die Spuren dieses merkwürdigen Pentimento zeigen. Von grosser, kräftiger Harmonie sind die Farben, in denen die Gewänder der imposanten kriegerischen Figur prangen.

Mit dieser Zusammenstellung lebhafter Töne brachte Hugo van der Goes zugleich mit der farbigen Behandlung der zwei anderen Könige eine neue Note in die an sich schon so farbenreiche Kunst seiner Heimat. Hier steht das Olivgrüne des Mantels neben dem leuchtenden Tiefrot, das im Distelmotiv aus dem Goldgrunde des Brokatärmels hervorglänzt. Vom alten König bis hieher fliesst im Bilde ein Farbenspiel in tiefem, warmen

---

[1]) Vgl. L. van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen. Gent, 1912. S. 121. Ich glaube, dass der verdienstvolle Verfasser zu sehr betonen will, dass die weissen Könige im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts Ausnahmen waren. Wir finden ebensoviele Darstellungen, in denen der jüngste König durch eine weisse als durch eine schwarze Figur vertreten wird, und dass die Maler, wie z. B. van der Weyden und van der Goes willkürlich ihre Negerkönige das eine Mal durch weisse, das andere Mal durch schwarze Gesichtsfarbe charakterisieren.

Glühen, von Hellrot und Violett, von Grün und Braun, von Blau, Weiss und Gold, das diese Partie zum farbigen Höhepunkt der ganzen Darstellung steigert.

Eng aneinander gedrängt, steht hinter dem jungen König eine Gruppe von drei Personen; der junge Page scheint zum Gefolge dieses Königs zu gehören, während die andern mehr als Zuschauer fungieren.

Auch die vier Personen hinter dem niedrigen Bretterzaun, zwei Knaben und zwei Männer, scheinen mehr raumfüllend als der Handlung zugehörig gedacht zu sein.

Die Modelle zu all diesen Figuren sind, wenn auch nicht porträtmässig, so doch mit grosser Lebenswahrheit der bürgerlichen Umgebung des Künstlers entnommen.

Dass er in dem Gesichte des hintersten Mannes rechts, der über die Schulter des dritten Königs schaut, in einem Kopfe, der den Eindruck erweckt, als ob er später hineingemalt worden wäre, sein eigenes Bildnis gegeben hat, ist eine blosse Vermutung, die sich auf keinen Beweis stützt.[1]) Es könnte ebensowohl, wenn nicht mit mehr Berechtigung, der Malerkopf mit kurzem Bart im Mittelgrunde dafür in Betracht kommen.

Es führte zu Fehlschlüssen, als man sowohl die Lebendigkeit des Ausdrucks des Knaben, der rechts hinter dem Rücken des jüngsten Königs steht, und die plastische Ausbildung des Gesichts mit dem Einfluss der italienischen Kunst erklären wollte.[2]) Für jeden, der mit dem Charakter der Kinderporträts auf dem Portinarialtar vertraut ist, wird gerade diese Ausbildung des Knabenkopfes den Beweis erbringen, dass hier die nie-

[1]) M. Friedländer, Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. XXXV. S. 1. Es ist überhaupt eine Eigenart des van der Goes, hier und dort eine leere Stelle mit einem Kopf zu füllen. Da sein Prinzip, alle Köpfe der in der Szene verwendeten Personen ganz sichtbar darzustellen, hier schon betont, später im Portinarialtar gewissenhaft durchgeführt ist, geben die offenbar später eingefügten Köpfe, die dadurch gewiss einigen Bildnischarakter erhalten können, noch keinen sichern Anhalt, Porträts zu sein. Auch der Kopf hinter dem Mann mit dem Bart im Hintergrunde, wie auch der hinter der aufgehobenen Hand des vierten Hirten im Portinarialtar, scheint in gleicher Weise hinzugefügt zu sein, ohne jedoch etwas Porträtmässiges an sich zu haben.

[2]) Vgl. Der Cicerone. 1914, S. 57.

derländische Kunst eine von allem fremden Einfluss freie Figur geschaffen hat.

In dieser Komposition finden wir auch die ersten Versuche des Meisters in der Behandlung der später so kühn durchgeführten Probleme der Helldunkelmalerei. Das Licht, das im Mittelpunkt der Szene eine ungemein plastische Wirkung hervorruft, kommt in der Schattengebung, in seiner Abstufung zu desto malerischen Wirkungen und hüllt z. B. das Gesicht des beim zweiten Könige knienden Pagen in ein Halbdunkel, das auch hier schon als eine sehr fortschrittliche Leistung bezeichnet werden muss.

In dem Raumbild, in das der Künstler seine Hauptdarstellung einschliesst, hat er nicht allein einen Ausblick in die im Hintergrunde liegende Landschaft gegeben, sondern durch eine Seitenöffnung den Blick auf eine bewegte und landschaftlich mehr ausgebildete Partie gelenkt.

Im Gegensatz zu der Portinaridarstellung gibt er uns hier eine Sommerstimmung, wofür die grüne Eiche in der Mittelzone, die im vollen Laube prangenden Bäume im Hintergrund und das sanft bewegte Wasser mit dem zur Schwemme Reitenden zeugen.

In der Staffage macht sich die Vorliebe für Pferdestudien geltend, die van der Goes als den Tiermaler kennzeichnet, dem die natürlichere Gestaltung der damals allgemein stilisierten Pferdefigur besonders am Herzen liegt. Die zwei Pferde, die am Ufer des Flusses am Zügel geführt werden, das reich aufgeschirrte und das graue, sich bäumende, zeigen eine Kenntnis der Tierform, die, wenn auch die Pferde nur als nebensächliche Staffage behandelt sind, doch den Künstler als den am schärfsten beobachtenden Tiermaler der heimatlichen Kunst seines Jahrhunderts erkennen lässt. Die Ausführung der andern Pferde, die die Brücke überschreiten oder im Mittelgrund von einem reitenden Pagen geführt werden, ist merkwürdigerweise weniger lebensvoll und erweckt den Eindruck, als ob der Künstler hier noch dem älteren, van Eyckschen Pferdetypus folge, obwohl die Bewegungen, z. B. der badenden Pferde, viel natürlicher sind, als bei seinem Vorgänger. Auch Eichhorn und Schwalbe, die auf dem Querbalken

der Szene beiwohnen, sprechen für die Freude des Meisters an der Tierwelt. Als Abschluss der Szenerie der linken Bildseite dient eine stattliche Häuserreihe, hinter der baumbewachsene Hügel aufsteigen. Das Schloss in den Formen des Uebergangsstils ist mit Zinnen und Ecktürmchen ausgestattet; die Treppengiebel und das Fachwerkgeschoss der Fassade zeigen denselben Stil, den van der Goes bei seinen Architekturen der Hirtenanbetung in Florenz verwertet.

Den mittleren Hintergrund füllt die stereotype Hirtengruppe, in der nur die mit ihrem Kopftuch spanisch anmutende Figur und die Frau mit ihrem Kinde ungewöhnlich wirkt; in der Figur des lebhaft deutenden Mannes ist das flämische Element vertreten.

Die Naturstaffage und das Gegenständliche im Bilde ist mit aller Kraft und Frische des Auges in einfacher Technik wiedergegeben.

Das Problem der Spiegelung von Häusern und Bäumen im Wasser, selten in der frühniederländischen Kunst, nur von den Limburger Miniatoren im Oktoberbilde der Très riches Heures du duc de Berry in Chantilly und beim Dijoner Bilde des Flémaller Meisters in Angriff genommen, ist hier glücklich gelöst.

Die Bäume im Hintergrunde sind noch in buschartiger Form, ganz so, wie im Paradiesgarten, in der Geschichte von David und Abigael und später im Hintergrunde des Portinarialtars behandelt. An den Aufbau grosser Bäume, wie wir sie dort auf den Flügeln finden, wagt der Meister sich noch nicht heran, allein ein Versuch dazu ist schon bemerkbar bei der Eiche links, die sich in ganz ähnlicher Art, wie auf dem Florentiner Bilde, erhebt.

Wie die Bäume mit dem Naturgefühl des Meisters gezeichnet und in den Raum gesetzt sind, so sind auch die Blumen und Pflanzen, Steine und Fayencen, Stoffe und Goldgeräte mit feinem Geschmack, mit peinlicher Genauigkeit behandelt.

Merkwürdig ist die sachliche Art, in der beim Monfortealtar die Blumen und Pflanzen im Vordergrund angebracht sind. Es sind neben andern Iris und Akelei, dieselben, die beim Portinarialtar sich wiederholen. Hier aber spriessen sie aus dem Boden hervor

und sind nicht, wie dort, in Topf und Glas gesetzt. Der Natursinn des Meisters erklärt zunächst diesen Wandel: es hat hier keine Winterlandschaft Pate gestanden, sondern, wie die Vegetation zeigt, eine mildere, dem spärlichen Laub der Eiche nach zu schliessen, eine unserm Frühsommer ähnliche Jahreszeit, die die breitaufschiessende Irispflanze sowohl wie die andern Blumen im Vordergrunde, in ihrem natürlichen Wachstum hervorspriessen lässt.

Einen andern Grund hiezu müssen wir aber auch in dem Zeitpunkt des Schaffens suchen, in dem der Meister dieses Bild malte. Er suchte auch hier schon im allgemeinen seine Kunst in andere Wege zu leiten, nach andern Gesetzen als seine Vorgänger zu arbeiten, indes vermochte er sich noch nicht ganz ihrem Einflusse zu entziehen; bei dem vielen Originellen, das der Monfortealtar sonst bietet, verharrt er in der Anordnung der Blumenstaffage des Vordergrundes bei der traditionellen Manier. Ebenso wie der Meister des Merodealtars,[1]) wie van der Weyden,[2]) wie Dirk Bouts[3]) sucht van der Goes in den Pflanzenmotiven eine Flächenfüllung, gleichsam einen Stützpunkt für das Auge. Bei dem unmittelbaren Zusammenschluss, in den er Beschauer und Bild bringt, verwischt er auf diese Weise die mehr oder weniger leer wirkenden Stellen in der Komposition. Im Portinarialtar bedient er sich seiner eigenen Weise, hier folgt er noch der üblichen Manier. Jedoch bedeckt er hier schon, ähnlich wie im florentiner Bilde, den Boden mit Steinen, Blättchen und Strohhalmen.

Merkwürdig sind die Gefässe, worin die Könige ihre Gaben darbieten. Als Vorbilder dienten dem Maler die reichen weltlichen Goldschmiedearbeiten, die Flandern seit Jahrhunderten in Fülle besass. Obwohl alle Gefässe noch gotische Formen zeigen, sind doch die verschiedenartigen Entwicklungsstufen dieser Periode der Goldschmiedekunst in den drei Gegenständen ver-

---

[1]) Brüssel, Königliches Museum.

[2]) In der Anbetung der Könige (München), im Johannesaltar (Berlin) usw.

[3]) Im Gerechtigkeitsbilde (Brüssel, Königl. Museum), auf den Flügeln des letzten Abendmahles München und Berlin).

treten. In der auf dem Steine stehenden Schale mit dem Deckel, wie im Salbgefässe, das der junge König trägt, hat der Meister Produkte der Hochblüte der gotischen Goldschmiedekunst wiedergegeben. Ausserordentlich fein und schwungvoll in der Form, zeigt das Salbgefäss die Manier der Buckelbecher, wie sie in Burgund und in Deutschland verfertigt wurden. Der zinnenähnliche Rand und der Kopf des Aufsatzes enthalten architektonische Motive, die der schildhaltende Löwe bekrönt. In der Schale, in der der mittlere König den Weihrauch anbietet, herrschen noch gotische Linien, aber die Profilierung des Fussrandes und die Behandlung des Schaftes zeigen schon Renaissancemotive, die angesichts der mutmasslichen Zeit der Entstehung des Bildes einen sehr fortschrittlichen Eindruck machen.

Die Kronen der Könige, deren Kombination von Mütze und Krone ganz der burgundischen Sitte entspricht und die wir schon bei den Heiligengruppen der van Eyckschen Anbetung finden, sind gleich den Agraffen mit Eleganz ausgeführt und mit reichem Perlenschmuck, in derselben Art, wie der Zierat an der Kopfschleife der jungen Maria Portinari, versehen.

Die bis jetzt unentziffert gebliebene Inschrift auf der Degenscheide des knienden Pagen scheint eine Devise in französischer Sprache zu sein; das erste Wort aus den drei Buchstaben P A S bestehend, dürfte darauf hinweisen; — trotz aller aufgewendeten Mühe gelang es nicht, dem zweiten Wort einige zusammenhängende Bedeutung zu geben.

Für die Beziehungen, die damals zwischen Spanien und den handeltreibenden Niederlanden bestanden, zeugt der Topf, der sich nebst einer tiefen Trinkschüssel in der Mauernische über dem Kopf der Madonna befindet. Er ist spanische Fayencearbeit, wie der Blumentopf auf dem Portinarialtar.[1])

Der Holzlöffel auf dem Trinktopf erscheint wie ein Nachklang der Gewohnheit, Gebrauchsgegenstände des häuslichen Lebens anzubringen, die die flämischen Maler

---

[1]) Vgl. Mitteilung von G. J. de Osma, Mitglied der Akademie der Schönen Künste in San Fernando, bei Mendez-Casal in l'art ancien en Flandre. Gand. IV.

aus der Zeit eines Broederlam mit viel Naivität in ihren Szenen der Geburt Christi verwendeten.

Die Vorliebe für das Beiwerk scheint unersättlich zu sein: selbst die Konsolen, auf denen die Balken der Ruine ruhen, dekoriert van der Goes mit schildtragenden Figürchen.

Für ikonographische Untersuchungen enthält der Monfortealtar wenig Neues. Der Meister hält sich im allgemeinen an die im 15. Jahrhundert in den Niederlanden übliche Auffassung und Gruppierung.

Für die Frage, welche Darstellung die verschwundenen Flügel enthielten, lässt sich absolut Sicheres nicht feststellen. Da jedoch die im Hofmuseum zu Wien und in der Kollektion van Ertborn im Antwerpener Museum befindlichen freien Kopien nach dem Monfortealtar noch im Besitze ihrer Flügel sind, können sie mit einiger Wahrscheinlichkeit über den Inhalt der Monforter Flügel Auskunft geben.[1]) Auf beiden Kopien zeigen die Flügel eine Geburtsszene und eine Beschneidung Christi. Obwohl es feststeht, dass die Anbetung des Mittelbildes dem Kopisten als Vorlage gedient hat, bleibt die daraus sich ergebende Feststellung der Flügeldarstellungen, wenn sie auch der Wahrscheinlichkeit nicht entbehrt, trotzdem eine hypothetische, um so mehr, da hier auch nur von einer sehr freien Nachbildung der Anbetung selbst die Rede sein kann.

Das Monfortebild gilt als eines der glänzendsten Erzeugnisse der frühniederländischen Kunst, das das unverkennbare Gepräge der Kunst des Hugo van der Goes trägt.

Wenn auch schon nach jenen Prinzipien aufgebaut, zu denen es ihn später mit grösserem Kraftaufwand drängte, lässt es in kompositioneller Richtung doch noch die Vertiefung der theoretischen Einsicht des Künstlers vermissen. Dagegen zeigt die Einheit der Handlung ein zusammengeschlossenes Ganzes, und diese wird noch in beträchtlicher Weise verstärkt durch die Einheitlich-

---

[1]) Vgl. A. Goldschmidt in der „Zeitschrift für bildende Kunst". 1914—15. S. 86. — J. Destrée, Hugo van der Goes. Bruxelles 1914. S. 86.

keit in der Gefühlsempfindung, die alle Personen der Hauptdarstellung miteinander verbindet.

Das Hauptverdienst des Werkes liegt aber in seinen hohen koloristischen Eigenschaften. In dieser Hinsicht nähert sich das Bild der Anbetung der Gebrüder van Eyck, und wenn man früher die Annahme einigermassen bedenklich fand, dass Hugo van der Goes den tiefgehenden Einfluss der Werke des berühmten Brüderpaares erfuhr, so werden nach der Aufstellung dieses Altarwerkes solche Zweifel kaum mehr möglich sein.

3. Maria mit dem Kinde.

(Mittelstück eines Triptychons.)

(Höhe mit Rahmen: 0,30 m. Breite: 0,235 m.)

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

Dieses gewöhnlich als Jugendarbeit des Meisters bezeichnete, von uns aber als ein späteres Werk angesehene Bildchen wurde zuerst von L. Scheibler van der Goes zugeschrieben,[1]) nachdem es als «Burgundisch aus dem 15. Jahrhundert» bezeichnet gewesen war.

Das Triptychon, zu dem es gehört, befindet sich seit 1830 an seiner jetzigen Stelle; es wurde damals durch Vermittlung des Herrn Oppenheim für 300 Gulden für das Museum angekauft.[2])

Zufolge der angebrachten Wappen und der Porträts auf den Flügeln stammt es aus der Familie van Overbeke, Herren von Damme in Flandern.

Bei dem auffallenden Unterschied in der künstlerischen Ausführung zwischen Mittelbild und Flügeln muss man die Seitenbilder einem andern, spätern Maler zuschreiben. Der steinrote, goldgesprenkelte Hintergrund der Flügel ist wohl verblüffend naturalistisch gemalt, aber die Bildnisse sind mit so geringem künstlerischen Verständnis ausgeführt, dass besonders bei dem scheinbar unvollendeten Frauenporträt die Vermutung der

---

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft. X. 1887. S. 280.

[2]) H. Weizsäcker, Katalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt. 1900. S. 136.

Mitwirkung einer andern, vermutlich spätern Hand ungemein naheliegt.

Wenn aus dem von Firmenich-Richartz[1]) sorgfältig geführten Beweise sich nicht mit aller Wahrscheinlichkeit ergeben würde, dass das Mittelbildchen eine aparte Umrahmung für sich besitzt und erst später in den jetzigen, dreiteiligen Flügelrahmen eingesetzt wurde, möchte man aus der Aehnlichkeit der drei Hintergründe, sowohl in Farbe als in Bearbeitung, folgern, dass das Ganze schon vom Meister selbst begonnen, aber von einer zweiten Hand durch Beifügung der Seitenbildnisse vollendet wurde.

Ich zögere nicht zu sagen, dass die grösste Wahrscheinlichkeit auf Seite der Hypothese ist, nach der das Mittelbildchen im Auftrage des Besitzers in ein Triptychon umgeändert und mit den Porträts und Familienwappen versehen worden ist. Dass eine spätere Umänderung stattgefunden haben kann, wird noch durch archivalisch beglaubigte analoge Fälle aus derselben Zeit bekräftigt.[2])

Der vermutliche Auftraggeber dieser Umänderung, dessen Porträt mit dem seiner Gemahlin sich auf den Flügeln befindet, ist Willem van Overbeke, Sekretär des Grossen Rates in Mecheln (1529), verheiratet mit Johanna de Keysere.[3]) In den Ecken des Mittelbildchens sind die Familienwappen der van Overbeke und de Keysere angebracht: rechts (heraldisch) van Overbeke, — Silber, — schwarze Sparren, an der Spitze goldener Halbmond, begleitet von drei (2:1) schwarzen Merletten; — links Ehewappen. Gespaltet: rechts van Overbeke, links de Keysere, geteilt: oben in Silber ein roter Balken, darüber drei schwarze Merletten neben-

[1]) Zeitschrift für christliche Kunst. X. 1897. S. 295.

[2]) So z. B. bestimmte ein gewisser Anselm Adornes in seinem letzten Willen vom 10. Febr. 1470, dass er seinen Töchtern zwei kleine Bilder von J. van Eyck hinterliess unter der Bedingung, dass auf den Flügeln sein Bildnis und dass seiner Frau gemalt werden sollten. Pinchart, Archives, Gand 1860. I. S. 264.

[3]) Insoweit man aus den undeutlichen Zügen der Frau urteilen kann, besteht eine Aehnlichkeit dieser mit dem Porträt im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, das als eine Dame aus dem Hause Talbot bezeichnet und P. Cristus zugeschrieben wird.

einander, unten in Blau drei silberne Ringe (2 : 1), dazwischen eine rote Rose.[3])

Die Devise: « En Espérance », die sich auf dem Tragriemen der beiden Wappen befindet, wiederholt sich in gotischer Majuskel auf dem Innenrand und in mehr gezierten Minuskeln auf dem Aussenrand der Rähmchen fünfmal.

Da die Seitenflügel mit ihren Bildnissen, rechts Johanna de Keysere, — Hüftbild mit h. Johannes dem Täufer als Schutzheiligen, — links Willem van Overbeke, — Hüftbild mit h. Wilhelm, — nicht vom Meister herrühren, wenn sie auch als ein nicht viel später entstandenes Schulbild angesehen werden müssen, so verlangt allein das Mittelbildchen eine weitere Untersuchung.

Wie ich schon sagte, kann meiner Ueberzeugung nach das Bild nicht als eine Jugendarbeit des Künstlers in Betracht kommen. Die stilkritische Grundlage, auf der sich die Zuschreibung an den Meister aufbaut, ist die Uebereinstimmung der Typen der Madonna und des Christkindes mit einigen ähnlichen Typen im Portinarialtar; auf derselben Grundlage möchte ich auch das Entstehen des Bildes in die Zeit des Portinarialtars setzen. Gerade in der Ausbildung seiner Typen können wir bei van der Goes eine gewisse Entwicklung feststellen, die sich selbst in der Zeit seiner Hochblüte noch verfolgen lässt. Bei dem Sündenfall und der Beweinung wie bei der Madonna des Monfortealtars zeigt das Frauenantlitz trotz der länglichen Gesichtsbildung noch etwas Feines, Graziöses, das in der Zeit der vollen Entwicklung seiner Originalität im Portinaribilde ganz verschwindet.

Man braucht nur die Eva, die Magdalena aus dem Wiener Diptychon, die Monforter Madonna mit Maria und den beiden weiblichen Schutzheiligen des Portinarialtars zu vergleichen, um diesen Eindruck zu gewinnen.

Ein Blick auf die Margarethenfigur im Portinarialtar überzeugt, dass die Overbekesche Madonna mit ihr

---

[3]) Vgl. Th. de Raadt, Sceaux amorisées des Pays-Bas, Bruxelles, 1900. Vo. van Overbeek. H. Weizsäcker, Katalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts. Frankfurt, 1900. I. S. 134.

eine Uebereinstimmung im Gesichtstypus, in Ausdruck und Haltung des Hauptes aufweist, die uns zwingt, ihr den Platz wenigstens zwischen dem Monforte- und Portinarialtar einzuräumen. Von all dem Eleganten und Polierten, das die ersten Typen kennzeichnet, ist jede Spur verschwunden, und die dem Ausdruck des Herben sich nähernde Gesichtsbildung stimmt mit der Margarethenfigur in überraschender Weise überein.

Eine weitere Analogie ergibt sich, wenn wir das Christuskind des Monforte- und des Portinarialtars mit dem Frankfurter nebeneinander stellen. Sehen wir in der Anbetung der drei Könige noch den van Eyckschen Typus des glattgeformten, richtig gezeichneten Kinderkörperchens, so fällt der Unterschied zu dem schmächtigen, steifen Christkind des Portinaribildes auf.

An anderer Stelle haben wir schon das psychologische Moment in der Entwicklung dieser Darstellungsweise zu erklären versucht. Es möge hier genügen, auf die weit grössere Verwandtschaft des Kindes auf dem Frankfurter Altärchen mit dem des Portinarialtars hinzuweisen, besonders auf die Uebereinstimmung ihrer steifen, mechanischen Bewegungen, der Falten der Gelenke wie ihrer knochigen Schulterbildung. Natürlich müssen wir dabei den sichtlichen Altersunterschied der beiden Kinder in Betracht ziehen.

Zwar kein Hauptargument für die Zeitbestimmung, aber doch mit der Entwicklung des Meisters und mit der vermutlichen Entstehungszeit des Bildchens in der Portinari-Periode übereinstimmend, ist die Farbe, deren kühles Blau auf steinrotem Grund viel mehr auf die Farben des Portinarialtars, als auf die der Monforter- und Wiener Bilder hinweist. Wenn ein Vergleich zwischen den Genter Flügeln des van Eyck und dem Montebild im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin uns darüber belehrt, wieviel van der Goes in der Farbengebung von seinem grossen Vorgänger lernte und wie er unter dessen Einfluss stand, so gelangt man beim Vergleich des Frankfurter Bildchens mit der nebenanhängenden farbenprächtigen Luccaschen Madonna von van Eyck zu der Ueberzeugung, dass der Maler schon über seine farbenreiche Periode hinaus war, als er dieses Bildchen schuf.

Die schmächtige Madonna zeigt nicht allein in ihrer figürlichen Behandlung, sondern auch in ihren charakteristischen Einzelheiten die Eigenart des Meisters.

Das längliche, breit gestirnte Gesicht, von braunen Haarflechten umkränzt, gegen die der Perlenreif glänzend absticht, wird von einem blauen, mantelförmig herabfliessenden Schleier umhüllt. Mit niedergeschlagenen Augen hält sie das Kindlein in den Armen, das sie mit feingegliederten Händen zärtlich an ihre Brust drückt.

In kindlicher Freude schaut das Christkind aus dem Bilde heraus; — seine ganze Haltung und sein Ausdruck stehen im Gegensatz zu dem seiner Mutter: ihr tiefer Ernst kontrastiert mit dem Freudvollen des Kindes, das scheu Zurückgezogene mit dem Frohsinn, den seine glänzenden Augen, der lachende Mund, selbst die Bewegungen der Hände und Füsse verraten.

Der das Figürchen beherrschende heitere Ausdruck wird noch erhöht durch das Motiv der aufgehobenen, die Nelke haltenden Hand, und es ist, als ob ein Segen von Blumenfreude und lachender Lust zum Beschauer dringen solle.

Wie die Physionomie der Mutter, das anatomisch Steife des Kindes mit der Manier des Künstlers ganz in Einklang steht, so entspricht auch die sorgfältige Bildung der Hände und Füsse ganz den Gepflogenheiten des Meisters.

Der blaugrüne Ton, der in den Falten spielt, ist derselbe, der uns in jedem Bild des Künstlers begegnet. Die Fleischfarbe, bei der Mutter blasser, bei dem Kinde frisch, lebendurchglüht, ist nach dem erwähnten Prinzip des Meisters, dieselbe bei den verschiedenen Geschlechtern verschieden zu kolorieren, behandelt.

4. Die Anbetung der Hirten.

(Höhe: 2,50 m. Breite: Mitteltafel 3,04 m, Flügel 1,50 m.)

Uffizi-Galerie, Florenz.

Das Triptychon in der Uffizi-Galerie, das als Hauptszene die Anbetung des Christkindes durch Maria und Joseph, durch Engel und Hirten enthält, gewöhnlich nach seinem Stifter der Portinarialtar genannt, kann mit Recht, nach der Anbetung des Lammes der Ge-

brüder van Eyck, als das bedeutendste Werk der frühniederländischen Schule bezeichnet werden.

Es ist das einzige noch erhaltene Bild des Meisters, das authentisch dokumentiert ist, in so ferne man Vasari und Guicciardini, (der Ersteren als seine Quelle benutzt), als glaubwürdig betrachten darf.

Vasari selbst, der als Erster das Bild erwähnt, und der in seinen «Vite» zweimal van der Goes als Ugo d'Anversa bezeichnet, spricht nur in seiner Introduzione vom Altarbild selbst: «ed Ugo d'Anversa che fe' la tavola di S. Maria Nuova di Fiorenza»,[1] Guicciardini gibt 17 Jahre später seine Würdigung hinzu und nennt es «la bellissima tavola».[2]) Van Vaernewijck[3]) und van Mander,[4]) welche beide verschiedene Bilder Hugos nennen, sagen kein Wort über sein Florentiner Meisterstück.

Es steht ausser Zweifel, dass auf den Seitenflügeln Tommaso Portinari, der in Brügge lebende Agent der Medici, mit seiner Familie dargestellt ist. Die Uebereinstimmung der Schutzheiligen mit den Namen der dargestellten Familienmitglieder, — die ursprüngliche Bestimmung des Bildes für die Kirche, die dem von den Portinari gestifteten Spital Santa Maria Nuova in Florenz zugehörte, sind dafür Beweis genug.

Das «arcispedale di Santa Maria Nuova» wurde schon 1285 von Folco Portinari gestiftet: «alla ospidalità e sostentazione de' poveri e bisognosi», — und das Patronat über das mit der Zeit bedeutend erweiterte Spital blieb bis zum Jahre 1617 bei den Nachkommen des Stifters.[5]) Diese bemühten sich nicht allein, dem

---

[1]) G. Vasari, Le vite dei piu eccellenti pittori. Firence, 1550. I. S. 181. VII. S. 267.

[2]) L. Guicciardini, Descrittione di tutti paesi bassi. Anversa, 1567.

[3]) Marcus van Vaernewijck, Die Historie van Belgis. Gendt, 1574.

[4]) Carel van Mander, Het scilderboeck. Haarlem, 1604.

[5]) Die Fragen nach der Verwandtschaft von Folco mit Beatrice Portinari und der Identität dieser mit Dantes Beatrice können wir als zu hypothetisch und unser Thema nur indirekt berührend, übergehen. — Vgl. Firmenich-Richartz, Hugo van der Goes. Zeitschrift für christliche Kunst. 1897. X. — Gerspach, Les tableaux de Hugo van der Goes à Florence in Revue de l'art chrétien. 1896. S. 258.

humanitären Zweck der Stiftung entsprechend, sein materielles Gedeihen zu fördern, sondern sie besassen auch den Ehrgeiz, in künstlerischer Hinsicht die Einrichtung zu bereichern.[1])

In Tommaso Portinari, dem Vertrauensmann der Medici beim burgundischen Hofe und ihrem Geschäftsführer in den Niederlanden, vereinigte sich eine ausgesprochene Vorliebe für die niederländische Kunst mit einem stark ausgeprägten Familiensinn. Portinari bestellte bei den angesehensten Meistern in Flandern eine Altartafel für seine Familienkirche in Florenz.

Es war wahrscheinlich das erste Werk von Belang, das in der Arnostadt die eigenartige Schönheit der niederländischen Malerei verkündete; sein Erscheinen wurde als eines der grössten Kunstereignisse des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts mit Staunen und Bewunderung aufgenommen.

Wann das Triptychon bestellt, wann es angefangen, wann es vollendet wurde, wann es in Florenz ankam und an seinem Platz aufgestellt ward, — über all diese Fragen schweigen sich die Urkunden aus. Die Hypothese A. Warburgs, die einzige, die sich auf quasi-offizielle Dokumente stützt und an die man sich mangels anderer Urkunden zu halten hat, stellt als die äussersten Grenzpunkte der Entstehungszeit die Jahre 1474 und 1477 fest und lässt die vermutliche Vollendung ins Jahr 1476 fallen, da der nachweisbar in diesem Jahr geborene Sohn des Tommaso Portinari, Guido, auf dem Bilde fehlt.[2]) Wie wir aus geschichtlichen Gründen zu beweisen versuchten, muss das Bild Ende 1475, spätestens Anfangs 1476 fertig gestellt worden sein. Da das Geburtsjahr der Tochter Portinaris, Margaretha (Warburg bezweifelt die Richtigkeit des dafür angenommenen Jahres 1475) nicht mit Sicherheit festzustellen ist, so lässt sich nur darauf verweisen, dass ihre Schutzheilige,

---

[1]) Schon Folco Portinari hatte dem Spital das Reliefbildnis von Monna Tessa geschenkt, seiner „donna di servizio", welche der Ueberlieferung nach die Errichtung des Spitals sehr gefördert hatte. Gerspach, 1 c. S. 258.

[2]) A. Warburg, „Flandrische Kunst" im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammml. 1902. S. 257—259. Sitzungsbericht der Kunstgesch. Gesellsch. 1901. S. 155.

Margaretha, bereits auf dem linken Flügel erscheint, während das Kind selbst wohl noch zu klein war, um in dem Familienbilde seinen Platz finden zu können.

Wir dürfen also die Aufstellung des Bildes auf dem Hauptaltar der Kirche S. Egidio, die mit dem S. Maria Nuova-Spital zu Florenz verbunden war, vor das Jahr 1480 ansetzen. Von dort aus wurde es später ins Museum des Spitals überführt, wo es mit verschiedenen andern Werken italienischer Meister aufbewahrt blieb, bis es vor 20 Jahren nach seiner jetzigen Stelle in der Uffizi-Galerie übersiedelte.

Im Jahre 1897 wurde das Gesetz betreffend die Uebernahme der S. Maria Nuova-Galerie vom Parlament genehmigt, und das von den grossen Museen Europas viel umworbene Bild ging um 900.000 Lire in den Besitz des italienischen Staates über.[1])

Die heutige Museumsbeleuchtung ist für das Werk nicht günstig; im stimmungsvollen Raum von S. Maria Nuova dämpfte das Licht das jetzt all zu Kalte der Farbengebung und liess die modernen Beschädigungen und unvernünftigen Restaurationsversuche weniger hervortreten.[2]) Der Malgrund ist Eichenholz.

Nach der ausführlichen Beschreibung, die wir diesem Bilde bereits gewidmet haben, mag neben einer allgemeinen Würdigung eine ikonographische Analyse des Triptychons genügen.

Schon die Miniaturmaler der voreyckschen Periode hatten das Natürliche in der Darstellung der Geburt Christi betont. Obwohl das Legendäre und Symbolische niemals ganz schwand, wusste die niederländische Kunst die Darstellung mit einer gewissen Realität zu umkleiden, die vielleicht auf die Mysterienspiele zurückzuführen ist.

Van der Goes folgte in seiner Darstellung der Geburt Christi dem Motiv, das schon die Gebrüder von Limburg[3]) und andere Miniaturmaler, wie auch der

---

[1]) Gerspach, Les tableaux de H. van der Goes à Florence in Revue de l'art chrétien. 1896. S. 258, 495.

[2]) Jacques Mesnil in Onze Kunst. I. 1902. B. S. 41.

[3]) Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry. (Chantilly), Ausg. P. Durrieu, Paris, 1904. Taf. XXXII.

Meister von Flèmalle [1]) und Rogier van der Weyden [2]) gewählt hatten: das Kind auf dem Boden liegend, von Maria und Joseph angebetet und von Engeln umringt. So sehen wir auf dem Portinarialtar die zentrale Figur der Gottesmutter in blauem Gewande vor ihrem Kinde knien, das, von einem Strahlenkranz umgeben, hilflos auf dem Boden liegt. Die mütterliche Sorge in ihrem Wesen ist zu einem fast wehmütigen Ausdruck gesteigert. Zur Seite steht der h. Joseph, eine stattliche Dogengestalt, in einem Gewande, dessen Farbenreichtum mit der Schlichtheit seiner Figur seltsam kontrastiert; eine violette Tunika kommt unter dem langen, breit gefalteten, mit blauem Kragen versehenen Mantel hervor. Er hat eine seiner Holzsandalen schon vor sich liegen, aber er ist im Begriffe, auch die andere abzustreifen, worauf die mehr das Bein hebende, als kniende Haltung deutlich hinweist. Ich glaube, dass man in diesem Motiv einen tiefern Sinn zu suchen berechtigt ist, als den, dass der Maler den Holzschuh nur hingestellt hat ,um seiner Kunstfertigkeit in der Kleinmalerei ein geeignetes Objekt zu geben. Wollte er in dem einfachen, gläubigen Mann nicht die höchste Ehrfurcht für die Heiligkeit des Bodens ausdrücken, auf dem Gott der Welt erschien? Jedem Juden musste die Geschichte von Moses vor dem brennenden Busch geläufig sein. Auch Joseph legt in demselben Sinne seine Schuhe ab, wie Gott es seinem Propheten geboten hatte.

Die Engel, die das Christkind umgeben oder im Begriffe sind, zu ihm niederzufliegen, sind zum Teil in buntfarbige Kirchengewänder verschiedener Art gekleidet. Alle knienden, einer ausgenommen, tragen auf ihren Häuptern Kronen oder Diademe von feinster Goldschmiedearbeit; bei den fliegenden Engeln fehlt jeder Hauptschmuck.

Die Gewänder sind von reichster Ausstattung, besonders da, wo liturgische Festornate wiedergegeben sind. Der Chormantel des vorn rechts knienden Engels ist von rotem Seidendamast, auf seinem Saum ist das Engellied, das Sanctus gestickt; — der des links herab-

[1]) Museum zu Dijon.
[2]) Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

schwebenden ist von Goldbrokat, unten mit Glöckchenfransen verbrämt und mit einem Saum, auf dem das Antlitz Christi, abwechselnd mit Kreuzornament, angebracht ist. Zwei andere sind mit damastnen Dalmatiken bekleidet, während die meisten in die einfache Albe gehüllt sind, — einer nur ist mit auf der Brust gekreuzter Priesterstola versehen.

Durch immer wechselndes Farbenspiel hat der Meister eine reiche Mannigfaltigkeit der Töne erzielt, mit deren Akkorden er die Feststimmung der Himmelsbewohner besonders betont. Er erreicht damit, namentlich bei den zwei links sitzenden, eine blauviolette Nüance, die trotz des Nachdunkels und Verbleichens der Farben, zugleich mit dem Seegrün des im Helldunkel fliegenden Engels, der gesteigerte Ausdruck einer feierlichen Stimmung ist.

Hat der Meister eine Einteilung der Engel in die verschiedenen Rangstufen, welche die scholastische Theologie für die himmlischen Geister feststellt, vor Augen gehabt, als er sie in liturgischen Gewändern, wie sie den verschiedenen kirchlichen Würden eigen sind, darstellte, so wie es später Albert Cornelisz tat, als er 1517 die neun Chöre der Engel für die Marienkrönung in der S. Jakobskirche zu Brügge malte?

Ob er eine rangliche Abstufung der Würden durch die Kleidung bei seinen Engeln beabsichtigte, ist nicht klar ersichtlich. Jedenfalls hat er dann dabei nur einige Arten der Engel im Auge gehabt, und es wird schwierig sein, hier aus der Gewandung eine genauere Unterscheidung nach verschiedenen Chören festzustellen. Der Umstand, dass bei den Mysterienspielen die Engel in liturgische Tracht gekleidet waren, wird sicher von einigem Einfluss auf die Ausstattung der Portinariengel gewesen sein, umsomehr, als der Meister das Vorbild des Mantels mit den Abbildungen des Antlitzes Christi aus der Kirche genommen hat. Diese Annahme wird überdies durch die alten Kirchenrechnungen bestätigt, in denen öfters die Rede ist vom Ausleihen der Kirchengewänder bei Gelegenheit religiöser szenischer Vorführungen und ähnlicher Anlässe.[1])

---

[1]) L. van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvoorstellingen. Gent, 1912. S. 241.

Van der Goes ist nicht der erste unter den niederländischen Künstlern gewesen, der die Hirten zur Krippe brachte. Schon führten, wie wir es oben andeuteten, die Limburger Miniaturmaler im Stundenbuch des Herzogs von Berry und nachher der Flémaller Meister im Dijoner Tafelbilde die Hirtenanbetung in die niederländische Kunst ein.

Zweifelhaft erscheint es, ob die eigenartige Hirtendarstellung im Portinarialtar von den geistlichen Spielen beeinflusst ist.

Van der Goes war zu sehr schöpferische Kraft, um einer solchen Inspiration zu seiner originellen Gruppe zu bedürfen. In den verschiedenen Hirtentypen leben so individuelle Gestalten, dass wir wohl annehmen dürfen, der Künstler habe seine Modelle unmittelbar in der Landbevölkerung gesucht. In ihrer Anordnung, Haltung und Bewegung steht die Hauptgruppe jedenfalls unter den Hirtendarstellungen der Frühniederländer vereinzelt da.[1]) Es ist zwar nicht die erste Arbeiterdarstellung, wohl aber die erste mit dem Gefühl der Sympathie erfasste Schilderung einer harten Wirklichkeit, die das innere Leben des Landarbeiters enthüllt. Bei der Feldarbeit überrascht, erscheinen die Männer mit ihren Arbeitsgeräten zur Anbetung des Kindes; drei sind schon in staunende Betrachtung versunken, während der vierte mit dem Dudelsack, die Hand hoch erhoben, heraneilt, um noch rechtzeitig Zeuge des wunderbaren Ereignisses zu sein.

Wenn J. Destrée in dieser Hirtengruppe eine Symbolisierung der drei Lebensalter des Menschen zu entdecken vermeint,[2]) so wird er damit der Absicht des Künstlers kaum gerecht, denn beim besten Willen ist

---

[1]) Nur in einer Miniaturenhandschrift, von der Gesellschaft der Vlaamsche Bibliophielen veröffentlicht, vom Herausgeber dem 15. Jahrhundert zugeschrieben, sehen wir Hirten in einer der Portinarigruppe sehr ähnlichen Haltung und Gruppierung dargestellt. Das Entstehungsjahr der flott gezeichneten Miniaturen lässt sich nicht genauer bestimmen; es kann in diesem Falle schwerlich von einer Beeinflussung des van der Goes die Rede sein. – C. P. Cerrure, Tafereelen uit het leven van Jesus. Handschrift uit de XV. eeuw. Gent, Vlaamsche Bibliophielen. 3. Serie, No 8.

[2]) J. Destrée, Hugo van der Goes. Bruxelles, 1914. S. 100.

kein so grosser Altersunterschied zwischen den einzelnen zu entdecken, der zu einer solchen Auffassung berechtigen würde; es ist nur die übliche Verschiedenheit von Typus und Ausdruck, die das Ganze belebt.

Die kleinen Hirtenfiguren im Hintergrunde sind lediglich als Staffage gedacht. Hier hat der Maler das so oft in den Miniaturen auftauchende Motiv der Handbewegung, die das Auge vor dem hellen Licht des Wundersternes schützt, verwertet.

Obwohl der Meister sich im wesentlichen der legendarischen Darstellung anschloss, wie sie insbesondere durch die Legenda Aurea von Jacobus a Voragine auch in den Niederlanden verbreitet war, vermeidet er es, die von der Evangelienerzählung abweichende Legende in den Vordergrund treten zu lassen. So verweist er die zwei Hebammen, Salome und Zelemi, wie das «Evangelium de Nativitate Mariae», oder Zebel, wie die Legenda Aurea sie nennt, die bisher in der Miniatur- und Tafelmalerei oft handelnd auftreten [1]) und die noch bei der Dijoner Schöpfung des Flémaller Meisters fast das Hauptaugenmerk auf sich lenken, in den Hintergrund. Sie stehen miteinander plaudernd hinter der Gartentüre, die das Gebiet abschliesst, auf dem das Ereignis sich abspielt. Van der Goes ist aber wohl der letzte der Frühniederländer, der diese Legende bei der Geburt Christi noch verwertet.

Die Szene der Geburt vollzieht sich auch nicht in einem engen Stall, sondern unter einem offenen Holzgerüste, das einer Ruine vorgebaut ist, die alle Merkmale eines romanischen Kirchengebäudes trägt. Die Bauart weist mit ihrer unverkennbaren Natursteinkonstruktion auf südniederländischen Stil hin.

Im Dunkel zwischen der Prachtsäule und dem mit Laubwerk verzierten Portalbogen lässt sich ein schreckhaft-phantastisches Ungeheuer mit dämonischem Kopf und Hahnenfuss erkennen. Dass diese Teufelsspukgestalt nicht in architektonischem Zusammenhang mit dem Portal, sondern in symbolischem Sinne zu deuten ist, erhellt wohl aus einigen ähnlichen Darstellungen in der früh-

---

[1]) E. Mâle, L'Art réligieux au treizième siècle. Paris 1902. S. 247. — Ders., L'Art religieux au moyen âge. Paris 1908. S. 34.

niederländischen Kunst, wie z. B. aus der der Memlingschule zugeschriebenen Darstellung in der Strassburger Galerie.[1]) Mit hahnenfussartigen Armen und ähnlichem Kopf erscheint da der Teufel als Seelenpeiniger.

Bei der ausgesprochenen Vorliebe des Meisters für das Symbolische unterliegt es keinem Zweifel, dass diese merkwürdige Einführung des Teufels in die Szene der Geburt beabsichtigt und wohlüberlegt erscheint: der Teufel erscheint hier als Gegensatz zu den Engeln, als der grosse «Widersacher des Heilandes».

Die Säule selber ist wieder der Legende entlehnt, nach der Maria gegen eine Säule lehnend, ihr Kind zur Welt brachte, wie es die Meditationes des Pseudo-Bonaventura im 7. Kapitel erzählen.[2]) Hier wird die Säule zu einer blau-granitnen romanischen Kirchensäule, wobei mehr ein dekorativer Zweck als die legendarische Bedeutung ins Auge gefasst worden ist.

Das in den Formen der Frühgotik behandelte Haus, das die Mittelszene des Bildes abschliesst, gibt der Geburtsdarstellung einen Hintergrund, der in der frühniederländischen Kunst seltsam anmutet. Das Baufällige des palastartigen Gebäudes wird durch die zerbrochenen Scheiben in dem reizvollen Masswerk, durch das verwitterte Dach und die durchlöcherte Holzwand des Seitenhauses, weiter durch die Tauben betont, die das verlassene Haus zu ihrem Sitze gewählt zu haben scheinen.

Hat van der Goes mit dem unbewohnten Haus auf den Palast König Davids, des direkten Urahnen Christi angespielt?

Natürlich würde das Motiv eines solchen bethlehemitischen Palastes für den grosses Sohn Jesses ganz auf der Phantasie des Künstlers beruhen, denn weder in der biblischen Geschichte, noch in den Legendencyclen, noch in den bekannten älteren Darstellungen der Szene finden wir dafür einen Anhaltspunkt. Doch sagt uns die Harfe, die sich im Tympanon des Portals befindet und die

[1]) L. Kaemmerer, Hans Memling. Bielefeld 1899. S. 127.

[2]) E. Mâle, Le renouvellement de l'art par les mystères. Gazette des beaux arts. 1901. XXXI. S. 221. — L. van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen. Gent, 1912. S. 49.

doch nur auf den königlichen Sänger hinweisen kann, dass van der Goes in der Tat diesen Palast in Zusammenhang mit David, dem berühmten Urahnen des Erlösers, gebracht hat. Ob die im Tympanon sichtbaren Zeichen M V in diesem Sinne als die Angabe des Geburtsjahres König Davids zu deuten sind, wage ich nicht zu bestimmen. Es ist nicht unmöglich, dass die zu Lebzeiten des van der Goes auf chronologischem Gebiete noch wenig entwickelte Exegese die Jahresangabe für ein Lebensdatum Davids auf 1005 feststellte, da heutzutage auf wissenschaftlicher Grundlage das Jahr 1011 annähernd als das Sterbejahr des Propheten angenommen wird. Ebenso schwierig ist es, die Devise P N S C über der Harfe zu deuten, denn die verschiedenen Auslegungen, die man in Verbindung mit der Geburt des Heilandes oder seiner Ahnen von diesen Buchstaben zu geben versuchte, können nur als problematisch angesehen werden.[1]) Auch bei der scheinbar sehr gewichtigen Inschrift auf dem Stein rechts von der Türe muss man jedem bisherigen Deutungsversuch einen zusammenhängenden Sinn absprechen.[2])

Ist der Löwe, der den Seitengiebel bekrönt, auch in symbolischem Sinne, im Zusammenhang nämlich mit dem apokalyptischen Hinweis auf den Löwen aus dem Stamme Juda zu erklären,[3]) oder kommt er nur als dekorativer Abschluss des Treppengiebels in Betracht?

Ich meine, dass für beide Deutungen mancherlei spricht, ja, dass man beide gleichzeitig annehmen darf, da sie sowohl dem höchst intensiven Hange des Meisters zu symbolischen Andeutungen als seinem dekorativen Empfinden durchaus entsprechen.

Dem dekorativen Sinn des Meisters und seinem intimen und selbständigen Verhältnis zur Natur entspringt die wunderbar feine und geschmackvolle Ausschmükkung des Vordergrundes. Allzu spitzfindig aber er-

---

[1]) So z. B.: Pater Nostri Salvatoris Christi.

[2]) Das in J. Destrée, Hugo van der Goes, S. 98, abgedruckte Faksimile dieser Inschrift ist infolge seiner paläographisch verfehlten Wiedergabe nicht zu benutzen.

[3]) Buch der Offenbarung. V. 5.

scheint es, hier in jedem Blümchen Symbolik suchen zu wollen.[1])

Ganz natürlich, ohne künstliche Ordnung, sind die Blumen in ihren Töpfen aufgestellt. Van der Goes lässt sie nicht aus dem Boden herauswachsen, wie wir es bei Rogier van der Weyden und Dirk Bouts finden, — er benutzt, da man zu seiner Zeit noch keine eigentlichen Blumenvasen kannte, einen Albarello spanischer Herkunft [2]) und ein gewöhnliches Wasserglas von gelblicher Farbe.[3]) In diese Gefässe setzt er seine abgeschnittenen Zweige der weissen und blauen Iris und die feuerrote Lilie; ganz lose und naturgetreu strecken die Akeleien ihre blauen Glöcklein aus dem Wasserglas heraus, und Veilchen, weisse und violette, sind in gefälliger Unordnung dazwischen über den Boden hingestreut. Das Bündel Weizenstroh, wahrscheinlich als Lager für das Christkind bestimmt, kommt gewiss nur als dekorative Füllung des stilllebenartig behandelten Vordergrundes in Betracht; vor van der Goes ist es kaum bei einer Darstellung der Geburt Christi nachweisbar. Jedoch ist die Strohgarbe infolge ihrer späteren Nachbildungen öfters, als es zu verantworten ist, das Kriterium geworden für Zuschreibungen von Bildern an van der Goes, deren Ausführung nichts mit dem Meister gemein hat.

Bei diesem vielfältigen bunten Beiwerk des Blütenschmuckes fand der Meister wieder Gelegenheit, die Sorgfalt und überzeugende Stofflichkeit zu zeigen, mit

---

[4]) U. a. sagt Conway in seinem Early flemish artists. London, 1887: „Flowers had their symbolic meanings and were chosen with defenite intention to enforce the moral of the picture. As H. v. d. Goes painted naturally for a florentine patron, there is a pot of flowers in the foreground,—the Lily for the Virgin, the Colombine for the Holy Gost and the Iris for the badge of Florence.“ — Ueber die Blumendarstellung bei v. d. Goes näheres bei Felix Rosen, Die Natur in der Kunst. Leipzig, 1903. S. 137.

[2]) Vgl. Mendez-Casal, Les grands œuvres d'art inédits. Arts anciens en Flandres. IV. — Vgl. Vogelsang, Bloemen en Vazen. Het huis oud en nieuw. 1905. — W. Bode im Jahrb. Preuss. Kunstsamml. XXIX. 1908. S. 293.

[3]) Im 15. Jahrhundert war die Glasindustrie noch nicht so weit gediehen, dass man das durch seine chemische Eigenart von Natur gelbliche Glas weissdurchsichtig anfertigen konnte. Vogelsang, Bloemen en Vazen. 1. c.

der er die kleinsten Gegenstände mit ebensoviel Geduld und Zartheit der Empfindung behandelte, wie seine menschlichen Körper und ihre Bewegungen. Im Mittelbilde gibt der Hintergrund mit seinem alten Tor, seiner Kirche, den aufstrebenden Giebeldächern reizvoll das idyllische Bild eines mittelalterlichen Städtchens mit all jener Stimmung und Sauberkeit, die den niederländischen Orten eigen ist.

Wie am linken Flügel das stattliche, vom Garten umgebene Landhaus, so versetzt uns am rechten das von einem Graben umkränzte Schloss und die hügelige Gegend mit ihren hohen Linden mitten in die sanft bewegte Landschaft Brabants.

Die Spiegelung der Burg im Wasser, ein Motiv, das übrigens nicht erst von van der Goes in die niederländische Kunst eingeführt wurde, verrät eine Schärfe der Beobachtung und eine solche Vorwärtsbewegung der Technik, dass wir auch hier von einer zunehmenden Freiheit des malerischen Empfindens sprechen können.

Dass van der Goes sich den kleinen Anachronismus erlaubt, auf der linken Tafel die drei Könige mit ihrem grossen Gefolge schon heranziehen zu lassen, ist im Zeitgeschmack begründet, der ja oft zeitlich auseinanderliegende Szenen auf einem und demselben Bilde zusammenfügte. Ausserdem liess sich van der Goes von dem Bestreben leiten, die Darstellung der Stifter und Schutzheiligen in eine landschaftlich und figürlich beziehungsreiche Umrahmung zu setzen.

Schon bei der Behandlung der figürlichen Ausbildung beschäftigte uns die Gruppe der Könige, die in so natürlicher, freier Bewegung aufgefasst ist. Die fürstliche Haltung, die namentlich den mittleren auszeichnet, begründet die Vermutung, dass hier eine dem herzoglichen Hofe nahestehende Persönlichkeit als Modell gedient hat. Der Negerkönig in seiner exotischen Kleidung und Kopfbedeckung erscheint wieder als eine Prachtfigur. Im Gegensatz zum weissen König im Monfortealtar ist seine Gesichtsfarbe schwarz, — ein Beweis, dass, wie schon betont, keine feste Regel für die Charakterisierung des jüngsten Königs bei den Frühniederländern festgestellt werden kann.

Wahr- und neugesehen, als wirkungsvoller Kontrast in die Handlung hineingesetzt, erscheint die Gruppe der neugierig und scheu hervortretenden Bauern. Voll Ehrfurcht grüsst der Alte, voll Staunen ergötzen sich alle an dem ungewöhnlichen Schauspiel. In tiefer Unterwürfigkeit gibt der Bauer, der sich von der Gruppe losgelöst hat, seine Auskünfte über den Weg. Mag das Grössenverhältnis dieser zwei Figuren im Vergleich zu den dahinter stehenden Pferden auch verfehlt sein, so weiss doch diese kleine Szene mit dem intimen Reiz ihrer frischen Natürlichkeit die Phantasie des Beschauers anzuregen.

Die geschichtliche Einheit des Bildes wird auch nicht beeinträchtigt durch die kleine Hintergrundszene der Bethlehemreise der Gottesmutter auf dem andern Flügel. Bei der Wahl dieses Motives handelte es sich nicht nur etwa darum, den kahlen Felsen zu beleben: es galt auch den ganzen Cyclus der Legende zu vervollständigen.[1])

Ikonographisch bieten die Schutzheiligen weniger Interesse, da der Künstler hier der traditionellen Darstellungsweise folgte.

Antonius, der Einsiedler, erscheint im Anachoretengewande mit Rosenkranz und Buch, offenbar hindeutend auf das Buch der Natur, das dem Heiligen in der Wüste offen stand. Als «tauförmiger Kreuzstab», dem die Bedeutung eines ägyptischen Kreuzes beigemessen wird, fungiert hier wohl der schlichte Krückstock, auf den er sich stützt. Das Glöcklein in seiner Hand ist das übliche Tribut der Antoniusmönche.[2])

Thomas hält die Lanze seines Märtyrertodes in der rechten Hand, er ist die einzige Figur, die nicht in Zeitkostüm, sondern in der alten Tracht, in Tunika

---

[1]) Dass es Kunsthistoriker gibt, die bei der Beschreibung der Flügel des Portinarialtars die Reise nach Bethlehem mit der Flucht nach Aegypten, den H. Thomas mit dem H. Matthäus verwechseln, ist noch einigermassen zu entschuldigen, dass aber ein E. Michel einen Artikel in der Gazette des beaux arts unterzeichnet, worin der Dreikönigszug bezeichnet wird als „Episoden aus der Geschichte der H. Margaretha“, das ist doch ein mehr als starkes Stück. Vgl. Gazette des beaux arts. Paris, 1896. I. S. 361 ff.

[2]) H. Detzel, Christliche Ikonographie. 1896. II. S. 85.

und Pallium, erscheint.[1]) Die hl. Maria Magdalena steht in königlichem Schmuck da, mit der Salbenbüchse in den Händen; ihr Name erscheint gestickt auf dem Saum des Kleides.

Die hl. Margaretha steht auf dem Teufelsdrachen, den sie, der Legende nach, mit dem Kreuze vertrieb.

Die Beziehungen der Heiligen zu der vor ihnen knienden Familie Portinari sind durch ihre Eigenschaften als Namenspatrone des Familienhauptes Tommaso und dessen älteren Sohnes Antonio gegeben, während Maria Magdalena die Patronin seiner Gemahlin und Tochter zugleich ist. Etwas schwieriger ist es, zu bestimmen, ob die hl. Margaretha hier ihren Platz gefunden hat als Namensheilige der jedenfalls kurz vorher geborenen Margherita, (1475) oder als Schutzpatronin des Kirchensprengels, wo die Portinari in Florenz eine Kapelle besassen oder als die Heilige, die insbesondere in Kindesnöten angerufen wurde.[2])

Womit ist das in der frühniederländischen Kunst ungewöhnliche, die andern Gestalten überragende Grössenverhältnis dieser Figuren zu erklären?

Hat der Künstler ebenso willkürlich die Patronatsheiligen in riesenhafter Proportion gemalt, wie er die Engel in kleinerem Massstabe gebildet hat?

Es bedarf keiner weitern Darlegung, dass van der Goes die eigentliche Geburtsszene in realistischer Weise aufgefasst und durchgeführt hat. Er lässt bei der Bildung der Körperformen alles bei Seite, was an Uebernatürliches erinnern könnte. Weder Maria noch der h. Joseph tragen eine Aureole, — nur bei dem Christ-

---

[1]) Hier liegt ein konkreter Fall vor, dass v. d. Goes bei der Darstellung des H. Thomas nicht aus der von der Ikonographie des 15. Jahrhunderts so oft benutzten Quelle der Legenda aurea geschöpft hat. Die goldene Legende erzählt im Leben dieses Heiligen, dass er durch das Schwert seinen Tod fand. Wenn in der Legenda aurea auch die Meinung des Isidorus angeführt wird, der Heilige sei von einer Lanze durchbohrt worden, so wird dies gleichzeitig mit Berufung auf die Autorität des H. Augustin als Machwerk der Manichäer verurteilt.

[2]) A. Warburg im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen. XXXIII. S. 259. Hat Warburg wohl die richtige Adresse gefunden, wenn er zwecks ikonographischer Deutung von Heiligenbildern bei M. Luther in die Lehre geht?

kind sind die ausschiessenden Lichtstrahlen Zeichen seiner göttlichen Würde. Die handelnden Personen sind in der Hauptszene in gewöhnlicher Menschengrösse wiedergegeben.

Die Heiligen aber, die hinter ihren Schützlingen stehen, sind aus einem andern Geschlecht, es sind die mächtigen Fürsprecher, die hocherhabenen Freunde Gottes, Riesen an Seligkeit und Glorie. Daher umkreist nicht allein der Nimbus ihre Häupter, es ist auch in der Steigerung ihrer Körperformen ihre Macht und Erhabenheit über die Menschen ausgedrückt.

Sollte nicht auch bei den relativ kleinen Gestalten der Engel dieselbe Vorstellung mitgewirkt haben, die in der ganzen mittelalterlichen Kunst das Immaterielle der himmlischen Geister und der menschlichen Seelen in Figuren von kleinerer Proportion als der gewöhnlichen Menschenkörper ausdrückt?

Tommaso Portinari, der Stifter des Bildes, war nicht allein der mächtige Vertreter der Medici in Brügge, sondern auch der grosse Mäcen der niederländischen Kunst.

Vasari erzählt im Leben des Antonello da Messina, dass viele Florentiner, die in Flandern Handelsgeschäfte betrieben, Bilder nach Italien besorgten.

Tommaso Portinari stand wohl an der Spitze derjenigen, die mit ebensoviel Eifer als Geschmack die Kunst ihres zweiten Vaterlandes förderten.

Auf dem Danziger Jüngsten Gericht von Hans Memling, das auf einem von Portinari ausgerüsteten Schiffe nach Italien befördert wurde, aber durch den Seeraub des Kapitäns Paul Beneke 1473 nach der Hansastadt Danzig kam, sind Tommasos Züge in dem nackten Manne, der in der Schale kniet, zu erkennen. Wir finden ihn und seine Gemahlin auch in zwei Memling zugeschriebenen Bildnissen der Sammlung Goldschmidt zu Paris. Auch in der Turiner Passionstafel des Hans Memling will man in den Stifterfiguren dasselbe Ehepaar erkennen.[1])

Nirgends aber ist der grosse Kunstbeschirmer in

[1]) A. Warburg im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen. 1902. XXIII. S. 250.

so fest umrissenem, plastisch klaren Porträt dargestellt worden, als von van der Goes auf dem Seitenflügel seines Altarbildes. Tommaso war damals ungefähr 44 Jahre alt und stand auf der Sonnenhöhe seines Ansehens und Reichtums. Der pelzbesetzte Samttalar zeigt ihn in der Tracht eines Ratsherrn des burgundischen Herzogs. Wertvolle Dienstleistungen finanzieller Art hatten ihm diese Würde als Belohnung eingetragen. Er war das hochangesehene Haupt der italienischen Kaufleute, führte einen fürstlichen Haushalt und bewohnte in Brügge Peter Bladelins stattliches Haus, dem er durch Kauf noch den alten Chor der S. Jakobskirche hinzufügte, um ihn zu einer Privatkapelle umzubauen.[1])

Die von ihm 1470 als 14jähriges Mädchen geheiratete Maria Baroncelli ist mit ihrem Töchterlein Maria (geb. 1471), — er selbst mit seinen beiden Söhnlein Antonio (geb. 1472), und Pigello (geb. 1474), dargestellt.[2])

Da wir die Bildnisse schon als Figurenwerte gewürdigt haben, dürfte es genügen, mit einem Wort auf Kleidung und Schmuck der beiden Frauen einzugehen.

Das dunkelviolette, mit Hermelin eingefasste Samtkleid der Frau und ihre Kopfbedeckung, der in den Burgunderlanden übliche Hennin, auf dem abwechselnd ihre beiden Initialen M und B angebracht sind, entspricht der damaligen Landestracht.

Der Perlen- und Goldschmuck von Mutter und Tochter, das reizende Perlenkrönchen an der Hauptschleife des Kindes, das reiche Kollier der Mutter, sind Zeugen nicht allein der Vornehmheit ihrer Familie, sondern auch der Kunstfertigkeit und des guten Geschmacks der florentiner Goldschmiedewerkstätten. Darüber, dass

---

[2]) Les serviteurs et acteurs des Medicis, que se serait merveille à croire à ce que j'en ay vu en Flandres et en Angleterre.... J'en ay vu un, nommé et appelé Thomas Portunary estre pleige entre le dix roy Edouard et le Duc Charles de Bourgogne pour cinquante mille escus et une autre fois en un lieu pour quatre vingt mille." Philippe de Commines, Memoires. Edit. Bouchon. Liv. VII. Chap. V. p. 198. Fierens-Gevaert, Les primitifs flamands. La peinture en Belgique. II. Bruxelles. 1909. XI.]

[3]) Bibliotheca Ricardiana, Florenz. Ms. 2009. — A. Warburg im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. 1902. S. 257.

wirklich der Familienschmuck der Portinari wiedergegeben ist, belehrt uns das Porträt der Frau Portinaris in der Sammlung Goldschmidt, auf dem sie genau dasselbe Kollier trägt.

Auf den Aussenseiten der Flügel, in Rundbogen, hat van der Goes in dem für solche Zwecke üblichen Verfahren der Grisaille-Malerei, weiss auf grau, eine Darstellung der Verkündigung Mariä gegeben. In lebhafter Ausdrucksweise, vibrierend, aber, wie es diese Art Malerei mit sich bringt, in der Idee der «plastischen Vorstellung», hat der Meister hier die Jungfrau und den Engel gemalt. Die Malerei hat stark gelitten durch Abblätterung der Farbe und durch grobe Risse in der Holztafel. Da aber keine Restauratorenhände sie berührt haben, gibt uns die beschädigte Darstellung das ursprüngliche Werk des Meisters.

Alles Ueberflüssige, auch das Interieur, das van Eyck bei der Verkündigung auf seiner Anbetung des Lammes nicht missen wollte, ist vermieden. Die zwei Figuren sind nur mit den üblichen Attributen, Maria mit dem auf einem schrägen Lesebrett liegenden Buch, der Engel mit langem Szepterstab dargestellt.

Obwohl diese Figuren weit mehr innerliche Erregung verraten, als die Gestalten in der Hauptdarstellung des Triptychons, sind sie doch in Komposition und Bewegung echt Goesssche Geschöpfe.

Das die Steinplastik nachahmende Verfahren hätte den Meister mehr wie sonst an statuarische Ruhe binden sollen, aber van der Goes setzt sich in seinem malerischen Empfinden ungestüm darüber hinweg: er wollte das spröde Motiv der Isolierung der Gestalten vermeiden und die geistige Verbindung zwischen den beiden Figuren so lebhaft wie möglich betonen.

Da van der Goes es liebt, die Würde seiner Gestalten durch reichen Faltenwurf zu erhöhen, fluten die Kleider der Jungfrau in feierlicher Fülle um ihren zierlichen Körper. Das langschleppende Gewand des Erzengels ist aber, obwohl die Bewegung der Falten angesichts der realistischen Tendenz des Meisters fast zu lebhaft erscheint, sicherer behandelt, als das der Gottesmutter.

Während Mariä, in Nachahmung des Flémaller Mei-

sters, von der fast allgemein üblichen Darstellung abweichend, sitzend dargestellt ist, bleibt der Engel, der in der niederländischen, wie in der frühitalienischen Kunst immer kniend oder schwebend die Geburt des Heilandes verkündet, hier in merkwürdig bewegter Haltung aufrecht stehen. Ueber der Albe trägt er den Chormantel; den Szepterstab hält er lose in der Linken, während die Rechte mit graziöser, aber ausdrucksvoller Geste seine Worte bekräftigt.

Die demütige Ruhe, mit der Maria gesenkten Auges die Ankündigung ihrer Auserwählung empfängt, — die feierliche Würde, mit der der Engel seinen Auftrag vollzieht, die Grazie der fast gotischen Linie seiner Gestalt, geben dieser Verkündigung ein so hohes künstlerisches Gepräge, dass wir der Meinung von J. Destrée,[1]) diese Darstellung übertreffe die meisten Verkündigungsszenen der Frühniederländer an Empfindungsgehalt, rückhaltlos beistimmen müssen.

5. Bildnisse eines Stifterpaars.

Linker Flügel der Martyriums des H. Hippolytus von Dirk Bouts

S. Salvatorkirche zu Brügge.

Die Kalkträgergilde in Brügge hatte das Werk für ihren Altar in der S. Salvatorkirche bei Dirk Bouts, dem greisen Stadtmaler von Löwen, bestellt; aber dieser konnte, mit Aufträgen überladen und von Altersschwäche gebeugt, das Bild, das nur einen schwachen Begriff von seinem einstigen Können gibt, nicht mehr vollenden.

Die Fertigstellung wurde dem kunstpflegenden Mönch vom Roode Clooster, der 1479 nach dem Tode von Bouts von der Löwener Stadtregierung auch den Auftrag erhielt, die Malereien des verstorbenen Meisters zu schätzen, anvertraut: Hugo van der Goes sollte die Porträts der Gönner auf den unvollendeten Flügeln malen.

Diese Beschützer der genannten Gilde waren Hip-

---

[1]) J. Destrée, Hugo van der Goes. S. 103. Ders., Bulletin des Musées royaux, etc. Bruxelles, 11 Nov. 1911. Fierens-Gevaert, La peinture en Belgique. Les primitifs flamands. II. S. 100. E. Michel, Histoire générale de l'art. 1912. Vol. 5. I. S. 222.

polyte de Berthoz und seine Gemahlin Elisabeth van Keverwijck, zu deren Ehre auch das Martyrium des h. Hippolytus dargestellt worden war.

Diese Ueberlieferung der Geschichte des Bildes dürfte mit den Tatsachen übereinstimmen, denn die kunstwissenschaftliche Analyse hat in dem Märtyrertod des h. Hippolytus, jetzt noch in der Kathedrale von Brügge, mit grosser Wahrscheinlichkeit die Art des D. Bouts erkannt und in den Gönnerporträts auf dem linken Flügel die Hand des Hugo van der Goes entdeckt

Für die beiden Zuweisungen sind keine andern Beweise vorhanden, als die, welche die stilkritische Untersuchung zu Tage fördern konnte.

Sehen auch nicht alle Kritiker in der Hauptdarstellung eine Arbeit des D. Bouts, so herrscht bei den massgebenden Kennern der frühniederländischen Kunst, auf deutscher wie belgischer Seite (mit Ausnahme von K. Voll), eine fast allgemeine Uebereinstimmung darin, dass mindestens die zwei Bildnisse der Stifter van der Goes zugeschrieben werden müssen.

H. von Tschudi hat als Erster auf diesen Meister hingewiesen.[1]) Später schlossen sich M. J. Friedländer[2]) und G. Hulin[3]) seiner Meinung an.

Dass die Stifterporträte von einem andern Meister herrühren, als dem, der die Szene des Martyriums und den dazu gehörigen rechten Flügel geschaffen hat, darüber kann kein Zweifel bestehen. Arbeitsmanier und Farbengebung weisen auf diesen Unterschied deutlich genug hin.

In der Ausbildung der Formen der Körper, der Art, wie die Figuren in den Raum gesetzt sind, in ihrer plastischen Herausarbeitung, in der Behandlung des Kolorits geht der Flügel in der Tat ganz auf die Kunstweise des Hugo van der Goes zurück.

Es ist selbstredend, dass wir beim Vergleich dieses Stifterpaars mit den Werken des van der Goes uns in erster Linie und hauptsächlich an die Formbehand-

---

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVI. S. 79.

[2]) M. Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malerei. 1903. S. 9. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVI. S. 79.

[3]) J. Destrée, Hugo van der Goes. S. 121.

lung der Porträts des Portinaripaares halten müssen, schon deshalb, weil bei der Voraussetzung, dass der Meister ein unfertiges Bild des 1475 gestorbenen Bouts zu vervollständigen hatte, die Entstehungszeit dieser beiden Werke nicht allzuweit auseinander liegen kann; wir dürfen höchstens eine Differenz von ungefähr vier Jahren annehmen.

Die Haltung, in der Hippolyte de Berthoz und seine Gemahlin aufgefasst sind, ist die immer wiederkehrende der knienden Beter, die allen Stifterfiguren in der Malerei des 15. Jahrhunderts eigen ist.

Van der Goes hat bei seinem Bildnisse des Tommaso Portinari in diese Haltung jenen Ausdruck des Selbstbewussten gelegt, der wohl an die Porträts des van der Paele und des Kanzlers Rolin von Jan van Eyck erinnert, aber besonders durch die straff-vertikale Linie wirkt.

Dieselbe charakteristische Art der Haltung begegnet uns in dem männlichen Porträt des Hippolytusaltars. Der etwas kräftiger markierte niederländische Typus zeigt wohl einen nüchterneren Charakter, als der italienische Höfling, im übrigen aber weist die Haltung des Körpers und der Hände, die Dreiviertelwendung des Hauptes, der Faltenwurf, besonders des untern Mantelteils, unverkennbar auf denselben Meister hin, der Portinari malte.

Auch bei dem Frauenbildnis wirkt, abgesehen von der allgemeinen Aehnlichkeit in der Behandlung und Anordnung der Gewandung, die fast genaue Uebereinstimmung der scharf geformten vordern und hintern Umrisslinien der beiden Figuren der Maria Portinari und Elisabeth van Keverwijck überzeugend.

Für Hugo van der Goes spricht auch die sorgfältige Behandlung der Hände, die, besonders bei der männlichen Figur, seine Formeigentümlichkeiten aufweist; die ungeschickte Haltung der Hände steht im Einklang mit der äusserlich weniger vornehmen, mehr bürgerlichen Erscheinung des Stifters.

Besonders auffällig wirkt der Gegensatz in der Farbengebung der Stifterfiguren zu den Farben des übrigen Bildes. Hat Bouts sich bemüht, in seinem Kolorit einen ausgesprochen warmen Ton vorherrschen zu

lassen, so kontrastiert damit das abgemessene Kühle, das dem Kolorit der beiden Porträts eigen ist, das tiefe Schwarzviolett, ohne einige rötliche Milderung, in den Kleidern, gegenüber den tief glänzenden Farben des Mittelbildes, — porzellanblasses Inkarnat gegenüber dem fast italienisch goldenen Teint der andern Figuren.

Dass diese koloristische Behandlung mit der Manier des van der Goes gerade in der Zeit völlig in Uebereinstimmung ist, in die wir mit höchster Wahrscheinlichkeit die Entstehung dieser Porträts zu setzen haben, ist bereits bei der Erwähnung der eigenartigen koloristischen Entwicklung des Künstlers ausgesprochen worden.

Dieses koloristische Gepräge der Bildnisse führt dazu, noch eine andere Uebereinstimmung mit der Manier des van der Goes hervorzuheben, nämlich die ausserordentlich plastische Herausarbeitung der Figuren. Hier bewirkt die intensiv tiefe Farbe, dass die Stifterfiguren sich fast statuenmässig von dem hellgrünen Hintergrund abheben. Wo er diesen Hintergrund nicht als kontrastvoll genug erachtet, greift der Meister zu seinem gewöhnlichen Hilfsmittel, den hinter dem Gesichte abfallenden Haarstreifen noch als weitere Folie zu benutzen.

Eine andere Eigenart des Meisters finden wir in der Verwertung der Diagonale, in der die beiden Figuren knien, und zwar in der Art, dass der Mann auf leise aufsteigendem Terrain neben der Frau kniet.

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, z. B. zu Hans Memling (vgl. seine beiden Stifter in dem Münchener Marienleben und überhaupt alle seine Porträtgruppen), hat van der Goes auch hier die abgestufte Art seiner Stiftergruppierung, wie er sie im Portinarialtar anwendete, beibehalten.

Die Meinung, dass die reichen Landschaft, in die die Stifterbildnisse hineingestellt sind, von Bouts herrührt, kann kaum bestritten werden; trotzdem ist die Vermutung naheliegend, dass, wenn auch die allgemeine Anordnung der Landschaftsmotive deutlich die Kunstart des Löwener Meisters zeigt, eine gewisse Ueberarbeitung durch die Hand des van der Goes stattgefunden hat.

Der Kern der Landschaft, auch Vegetation und selbst Baumstruktur kann Bouts zugeschrieben werden; es muss aber doch auffallen, dass, abgesehen von der merkwürdigen, gewiss nicht zufälligen landschaftlichen Folie für die Figuren, im Gegensatz zu der in den Werken des Bouts zu Tage tretenden Manier, der Brügger Flügel eine nach hinten immer heller werdende Abstufung der Bodenfarbe zeigt, die z. B. das Mittelbild des Hippolytusaltars nicht aufweist. Auch die helle Lichtfläche im Vordergrund, in der Bouts die Szene abspielen zu lassen pflegt, ist hier nur durch einen kleinen Streifen Licht markiert; die Stelle, wo die Figuren knien, ist im Gegensatz zu der bei Bouts üblichen Manier viel mehr beschattet. Diese Art der Lichtführung stimmt aber mit den Prinzipien des van der Goes überein.

Besonders steht die perspektivisch gedachte Farbenabstufung der Bodenfläche in Uebereinstimmung mit der Manier, in der der Meister, wie wir bei der Behandlung seines Raum- und Lichtproblems klarzulegen versuchten, die Tiefenwirkung herausarbeiten wollte.

Die Zuweisung der beiden Stifterfiguren an Hugo van der Goes entbehrt also nicht der Begründung; es lässt sich aber auch in der Landschaft sicher erkennen, dass er, um die plastische Wirkung seiner Figuren zu sichern, Veränderungen vornahm, die nicht der Art und dem System des Bouts entsprechen.

Auch dann, wenn aus angeblich historischen Gründen die Entstehungszeit des Bildes nicht um das Jahr 1476 oder wenig später anzusetzen wäre, würde die Behandlungsweise doch auf die Zeit hinweisen, in der der Meister sein vollendetstes Meisterwerk geschaffen hat.

6. Der Tod Mariä.

(Höhe: 1,25 m. Breite: 1,20 m.)

Gemeindemuseum, Brügge.

Auf der Brügger Ausstellung der frühniederländischen Kunst 1902 fesselte das obengenannte Bild die Aufmerksamkeit der Kenner in besonderem Grade. Ursprünglich stammte es aus der berühmten Abtei von Unserer Lieben Frau der Dünen bei Veurne, einer der

ältesten und produktivsten Kunststätten Flanderns im frühen Mittelalter.

Waagen brachte es schon 1847 mit van der Goes in Verbindung, indem er es einem seiner Schüler zuschrieb.[1]) Ch. Blanc bezeichnete es 1875 als eine Arbeit von Jan Schorel.[2]) J. Weale,[3]) Hulin,[4]) Hymans,[5]) P. de Mont[6]) und Fierens-Gevaert[7]) gaben rückhaltlos ihre Zustimmung zu der schon vorher in Deutschland vorgeschlagenen und von Max J. Friedländer bei Gelegenheit der genannten Ausstellung unterstützten Zuschreibung an van der Goes.[8]) Seit 1902 herrscht über die Authentizität des Werkes in der Hauptsache keine Meinungsverschiedenheit mehr.[9]) Eine ziemlich grosse Verschiedenheit der Anschauungen besteht zwischen deutschen und belgischen Kritikern nur darüber, ob die Farben des Bildes gut oder minder gut konserviert seien.

Während auf der einen Seite[10]) behauptet wird, die ursprünglichen Lasuren seien durch unvernünftige Restauration entfernt worden, wird von anderer Seite, namentlich von Max J. Friedländer[11]) daran festgehalten, dass die jetzigen kalten Farben tatsächlich vom Meister herstammen.

Liesse sich nicht eine Vereinigung dieser widerstreitenden Meinungen auf der Grundlage herbeiführen, dass wir annehmen, der dominierende bläuliche Ton

---

[1]) Kunstblatt. 1847. Nr. 5.

[2]) Ch. Blanc, Histoire des Peintres. Ecole hollandaise. 1866-75.

[3]) J. Weale, Catalogue de l'exposition des Primitifs. 1902.

[4]) G. Hulin de Loo, Catalogue critique. Gand 1902.

[5]) H. Hymans in Gazette des beaux arts. 1902. XVIII. S. 280.

[6]) P. de Mont, L'évolution de la peinture néerlandaise. 1904.

[7]) H. Fierens-Gevaert, Les primitifs flamands. 1908. II.

[8]) M. J. Friedländer, Meisterwerke der niederl. Malerei. 1903. Ders., Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903. S. 78.

[9]) Nur in Onze Kunst, 1902, II, wurde die Zuschreibung an van der Goes durch H. de Marez „unzutreffend" genannt. Ueber die Gründe, worauf sich diese Skepsis stützt, lässt Marez den Leser vollkommen im unklaren.

[10]) J. Weale, Catalogue de l'Exposition 1912. Bruges, 1902. — Ders., Bruges et ses environs. 1884. S. 73—102. — Fierens-Gevaert nennt in seinen Primitifs Flamands einen gewissen Callewaert, der 1865 bei einer Restauration des Bildes den Firnis entfernt haben soll.

[11]) Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVI. S. 78.

das Aschgrau des Inkarnats, besonders bei der Figur der Maria, weise auf Hugo van der Goes hin, während durch die ungeschickte Wegnahme der Firnisse, die nun einmal durch einwandfreie Zeugen beglaubigt wird, die Farbe noch kälter, der Ton noch grauer geworden sei?

Die eigenartige Behandlung der Figuren, die bis ins Einzelne nachweisbare Goessche Manier der räumlichen Anordnung, der Personen und des Gruppenaufbaues lassen mit der Akkuratesse und Vollendung aller Details auf van der Goes schliessen.

Eie Entstehungszeit des Bildes wird in die letzten Lebensjahre des Künstlers gesetzt, als schon seine Seele kränkelte, sein Geist der Verwirrung entgegen ging. Der angeblich bis zum Wahnsinn gesteigerte Schmerzensausdruck einiger der Apostel ist bei den meisten Kritikern der einzige Grund, um die Entstehung des Werkes nach dem Portinarialtar, nicht lange vor seinem Tod, anzusetzen.

Ist es auch im allgemeinen ein nicht ungefährliches Unterfangen, mit Hilfe der Erzeugnisse eines Künstlers in dessen Seele lesen zu wollen, um dann wieder daraus auf gewisse Tatsachen zu schliessen, so findet in diesem Fall die erwähnte Annahme der späten Entstehung in rein künstlerischen Gründen eine wertvolle Unterstützung.

Diese Beweisgründe resultieren hauptsächlich aus der Farbe und Raumkomposition.

Wie wir bei der Behandlung des Wiener Diptychons und des Monfortealtars nachzuweisen versuchten, strebt van der Goes in der weitern Entwicklung seiner Kunst, sich durch zeichnerisch und kompositorische Mittel einer stärkern Ausdrucksweise zu bedienen und sich von der Herrschaft der glänzenden Farbe der van Eyck zu befreien. Wenn wir in dieser Beziehung eine Entwicklungslinie vom Monfortealtar über das Portinariwerk zum Tode Mariä ziehen, finden wir eine Abstufung immer kälter werdender Farben und in dem gewollt herben, unharmonischen Klang des letzteren Bildes die höchste Steigerung dieser merkwürdigen, psychologisch aber leicht erklärlichen Erscheinung. Deshalb können wir das Bild der Schlussperiode seines Schaffens zuteilen.

Den Hauptgrund dazu müssen wir in der künstlerisch am höchsten stehenden und auffälligsten Eigenschaft des Bildes finden: in dem raumkompositionellen Wert, der einen starken Eindruck hervorruft.

Hier sind es die im Aufbau der Beweinung Christi streng einsetzenden, in der Dreikönigsanbetung sich freier entwickelnden, im Portinarialtar weiter durchgeführten diagonal sich bewegenden und kreuzenden Linien, die die Raumkomposition beherrschen, die in ihrer Bewegungskraft, in ihrer tiefen Dominante, in ihren Ueberschneidungen scheinbar spielend angebracht sind, aber mit der ganzen Kraft des reifen Erfassens des Problems die Komposition durchströmen. Um das Entstehungsjahr der Brügger Tafel annähernd festzustellen, könnte weiter verwiesen werden auf einen von Martin Schongauer gestochenen Marientod, in dem die Aehnlichkeit eines Apostelkopfes beweisen sollte, dass dieser Meister die Arbeit des van der Goes gekannt hat. Es wird aber schwierig sein, daraus eine sichere Bestimmung abzuleiten, da die von Wendland geäusserte Meinung, dass der Stich ein Jugendwerk des Meisters sei, nicht unbestritten blieb. Nur dann, wenn mit Sicherheit die von Wenzel von Olmütz angefertigte Kopie des Schongauerschen Stiches als im Jahre 1481 entstanden bezeichnet werden könnte, wäre daraus der Schluss zu ziehen, dass van der Goes, der 1482 starb, sicher um 1479-80 seinen Marientod vollendet hat.[1])

Die Tafel ist, wie alle sichern Werke des Meisters, von Eichenholz. Das trockene Aussehen des Bildes gibt der Technik den eigenartigen Anschein eines aquarellartigen Verfahrens, was aber nur dem fast totalen Firnismangel und den matten, lasurlosen Farben zuzuschreiben ist.

In einem Gemach, von dem nur ein gefalteter Behang sichtbar ist, liegt die h. Jungfrau auf einem gotischen Holzlager, dem Sterben nahe. In hellblauem Kleide, das Haar ganz im weissen Kopftuch verborgen, das Haupt auf weisse Kissen gelagert, die Hände ge-

---

[1]) Wendland, Martin Schongauer. 1907. S. 127. — A. von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon. 1908. III. S. 139 — H. Sander im Repertorium für Kunstwissenschaft 1912. S. 544.

faltet, die halbgebrochenen Augen aufwärts gerichtet, streckt sie ihre Glieder auf dem blaugrünlichen, tief herunterhängenden Bettuch aus.

In verschiedenen Schmerzensäusserungen haben die Apostel sich um ihr Sterbebett geschart; Petrus, in priesterlichem Gewand, angetan mit Alba und Stola, ist beschäftigt, die Wachskerze (die die Liturgie dem Sterbenden reichen lässt), mit Hilfe des h. Thomas anzuzünden.

Ueber dem Bette erscheint in gelben Lichtstrahlen, blau gekleidet, der Erlöser, beide Arme ausstreckend, um die Seele seiner Mutter zu empfangen. Er ist von zwei Engeln begleitet, die seinen weit wallenden, roten Mantel ausgebreitet halten, während ein ganzer Kreis von leuchtenden Engelsgestalten in freudvoller Bewegung das Haupt Christi umringt.

Kein Ereignis aus dem Leben Marias war in der mittelalterlichen Literatur und in der niederländischen Kunst des 14.—15. Jahrhunderts beliebter und wurde von ihr häufiger behandelt, als ihr Tod. Die Legende, dass sie, von den Aposteln umringt, die auf wunderbare Weise auf Marias Gebet sich um sie versammelten, aus unbezwinglichem Verlangen nach ihrem Sohne starb, stammt schon aus der im 4. Jahrhundert entstandenen Apokryphe: « de Transitu B. Mariae Virginis ».[1]) Sie wurde besonders durch die Uebersetzungen der Legenda Aurea in den Niederlanden geläufig und fand da nicht nur ihre grösste Verbreitung, sondern auch eine intime Verwertung in dem berühmten Mysterienspiel: « de sevenste Bliscap van Maria », das im 15. Jahrhundert mit grossem Erfolg vor dem Volke aufgeführt wurde [2]

Merkwürdigerweise finden wir in den zahlreichen bildlichen Darstellungen der Legende vor dem 16. Jahrhundert nur wenige der vielen legendären Motive, von denen so manche in das geistliche Spiel eingeflochten wurden. Nur die Anwesenheit der Apostel ist Beiden gemeinsam.

---

[1]) Tischendorf, Evangelia Apocryphia. Lipsiis, 1853. S. 95, 124.

[2]) Vom zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts ab wurde es z. B. in Brüssel alle 7 Jahre aufgeführt. Vgl. L. van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen. Gent, 1912. S. 149.

Wo aber die Malerei den Stoff behandelt, fügt sie der Darstellung die kirchliche Liturgie der Sterbenden bei, von der in der literarischen Bearbeitung nicht die Rede ist.

Beim Marientode des van der Goes sehen wir noch die Erscheinung Christi, um seine Mutter zu empfangen, hinzugefügt, ein Motiv, das nur beim Brügger Bilde und dessen Kopien zu finden ist.

Die Einmischung der liturgischen Handlung war im 15. Jahrhundert nicht neu. In einer Zeichnung französischen Ursprungs (14. Jahrhundert) im Louvre sehen wir die Apostel mit Weihwässer, Kerze und Weihrauch am Bette der Jungfrau.[1])

Das meistbekannte, vor van der Goes entstandene Bild, das dasselbe Thema in derselben Weise behandelt, ist die dem Flémaller Meister zugeschriebene Tafel in der National Gallery in London, die H. von Tschudi wegen ihres altertümlichen Charakters vor 1460 ansetzt.[2])

Wir müssen als Tatsache annehmen, dass van der Goes dieses Bildchen gekannt hat. Uebrigens haben wir mehrfach in dieser Studie schon darauf hingewiesen, dass van der Goes fast mit dem ganzen Werke, das heutzutage dem Meister von Flémalle zugeschrieben wird, vertraut gewesen sein muss und dass er sich auch, besonders im Landschaftlichen und Gegenständständlichen, nicht unwesentlich von ihm beeinflusst zeigt. Wenn er aber diesem seinem Vorgänger ein Motiv entlehnte, geschah es immer nur, um es nach seinem individuellen Temperament umzugestalten. So auch hier. Sind auch einzelne Motive, wie z. B. der links vorn sitzende Apostel, die im Zimmer hängende Lampe, der Behang im Hintergrunde und die liturgischen Funktionen der Apostel übernommen, so hat doch das Bild in der Bearbeitung des Meisters einen davon ganz verschiedenen Charakter angenommen.

Es hat den Anschein, als ob der Meister absichtlich dieses Vorbild gewählt hat, um zu zeigen, wie er die

---

[1]) E. Mâle, L'art religieux da la fin du moyen âge. Paris, 1910. S. 65, 67.

[2]) H. von Tschudi im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen. XIX. S. 29

Komposition mit der Durchführung seiner Raumprinzipien ganz anders gestalten, wie er die wenig sagenden, ja gleichgültigen Figuren seiner Vorlage, kraft seines realistischen Prinzips, zur künstlerischen Wirkung höchster Schmerzensäusserung zu steigern vermochte. Hat er auch bei diesem Unterfangen nicht immer die Ruhe des überlegenden Menschen bewahrt, — es fliesst, schwerlich vollbewusst, manches vom eigenen Seelischen in die Gestaltung —, so ist doch sein Kompositionsverfahren im Anschluss an sein Portinaribild ein so fortschrittliches geworden, dass es in dieser Beziehung als ein Beispiel höchster Ausbildung betrachtet werden kann. Liegt auch der Schwerpunkt der perspektiven Anordnung in dem stufenartigen Aufbau der Figuren und deuten die spärlichen architektonischen Angaben dem Auge nur die Grundform an, so ist doch die Linearperspektive nach einem Fluchtpunkt gehalten, wenn dieser auch, da nur ein Teilabschnitt des Innenraums gegeben ist, auf der Höhe des obern Bettrandes, links, genau beim Bildrande, also auf ungefähr zwei Drittel Höhe, gedacht ist. Der Augpunkt ist also tiefer genommen, als bei den frühern Arbeiten des Hugo van der Goes; das Abschüssige des Bodens ist noch nicht ganz vermieden, aber diese Neigung der Grundebene ist konstruktiv begründet.

Der Hauptunterschied im Vergleich zur Komposition des Londoner Marientodes beruht im wesentlichen in der Verkürzung, in der Marias Lager und ihre liegende Figur erscheint.

Bei der Hirtenanbetung hat er gewagt, eine gerade Verkürzung in dem hoch fliegenden Engel zu geben. Hier gibt er die Verkürzung der Gestalt Marias nicht in gerader Richtung, sondern in derjenigen seiner Hauptkompositionslinien, in schräger Lage. Es bot ihm dies nicht allein Gelegenheit, die Marienfigur besser hervorzuheben, sondern zu gleicher Zeit auch zur Betonung der Diagonallinien zu gelangen, nach denen er seine Apostelgruppe in den Raum setzen konnte.

Es war an sich keine leichte Aufgabe, die gedrängten Gruppen von zwölf Figuren, die eine freie Bewegung verlangen, in einer relativ geringen Tiefe zur vollen Wirkung gelangen zu lassen. Mit seinem

Kompositionsverfahren überwindet er aber mühelos diese Schwierigkeit.

Von den zwei vorne sitzenden Aposteln steigen an beiden Seilen in schräger Richtung zwei Parallellinien aufwärts, links in fast regelmässigem Zickzack, rechts freier gehalten.

Die übliche horizontale Abschlusslinie finden wir nur bei den zwei Köpfen von Petrus und Thomas.

Wenn hier von aufsteigenden Parallellinien, in deren Richtung die Figuren folgen, die Rede ist, so muss doch ein wesentlicher Unterschied, insbesondere bei den links hintereinander gestellten Aposteln, gegenüber der ebenfalls parallel aufsteigenden Figurenreihe bei der Beweinung Christi (in Wien) konstatiert werden. Hier sind die beiden Reihen so konstruiert, dass die ganzen Figuren hintereinander gestellt sind; bei dem Münchner Bild kann man nur von einem Parallelaufsteigen der Köpfe sprechen, während bei der Körperhaltung der Apostel durch Ueberschneidungen der Eindruck einer Doppellinie hervorgerufen wird.

In der Sicherheit, mit der bei einer augenscheinlich keineswegs regellosen Aneinanderreihung der Figuren die Personen über das Bild natürlich und ausdrucksfähig verstreut scheinen, liegt der grosse kompositionelle Fortschritt dieses Bildes, der wohl einer der durchschlagendsten Beweise ist, auf Grund deren wir die Entstehung der Tafel in die letzte Periode der Entwicklung des Meisters setzen müssen.

In der figürlichen Ausbildung der Personen bleibt der Künstler beim Tode Mariä seiner Richtung treu.

Die sterbende Maria zieht als Zentralfigur und als farbiger Wert mit dem Hellblau und Weiss alle Aufmerksamkeit auf sich. Auch als Verbindungsfigur zwischen den beiden Handlungen, der irdischen der Apostel, die sich alle um sie bemühen, und der himmlischen der Erscheinung Christi, wohin sie ihre brechenden Augen wendet, ist sie geschickt in die Szene gesetzt, so dass der Eindruck eines einheitlichen Vorganges erweckt wird, bei dem die Apostel der Gegenwart Christi nicht bewusst zu sein scheinen. Maria ist das Band, das beide verbindet, da Christus und die Apostel, unabhängig von einander, sich mit ihr beschäftigen.

Maria ist überdies die am glücklichsten behandelte Figur im Bilde in Bezug auf Gesichtsbildung sowohl als auf Gesichtsausdruck, der, im Gegensatz zu der Bewegtheit fast aller übrigen Apostel, ergreifende Ruhe, sanfte Ergebenheit und selige Befriedigung zeigt, mit der sie in der letzten Stunde ihres irdischen Daseins den Uebergang in die Ewigkeit erwartet.

Die grösste Verschiedenheit nicht allein der Typen, sondern auch im Ausdruck, finden wir bei den zwölf Jüngern, die in den verschiedensten Haltungen, kniend, sitzend, stehend, um das Bett geschart sind. Die meisten von ihnen wühlen in ihren eigenen Schmerzensempfindungen, und es ist merkwürdig, wie keiner von ihnen die Mutter Gottes direkt anzusehen scheint und wie sie auch ihre Gefühle einander nicht mitteilen, selbst einander nicht ansehen. Wenn der h. Thomas dem h. Petrus beim Anzünden der Kerze behilflich ist, vollzieht sich diese Handlung beider fast mechanisch, und ihre Blicke schweifen darüber hinaus. Die Augen aller sind von Angst und Bangen erfüllt, und ihr tiefer Schmerz spiegelt sich nicht allein in ihrem Benehmen, mehr noch in ihren glasig-starren Augen.

Doch offenbart sich auch in der Haltung einiger Apostel die Trauer über das bevorstehende Hinscheiden der Gottes Mutter in ausdrucksvoller Weise. Während einige stumm vor sich hinstarren, die zwei vordern, besonders der linke, der mit der Hand die Bettstelle berührt, wie mit stoischer Kälte über das Ereignis zu philosophieren scheinen, verzerren sich die Gesichter anderer in übertriebenem Masse. In dem in düsteres Grübeln versunkenen Apostel, der unten rechts an der Bettecke kniet, und in der fast bis zum Wahnsinn verstörten Miene der mit geöffnetem Mund hinter Petrus stehenden Figur ist die höchste Steigerung der Gefühle zu beobachten.

Im Uebrigen sind Petrus und Thomas die markantesten Figuren des Bildes, sie zeigen am deutlichsten den Goesschen Typus, und dies in so überraschender Weise, dass der h. Thomas fast denselben Kopf aufweist, wie auf dem Portinariflügel. Dem Johannestypus fehlt hier das Jugendliche, wie es ihm bei der Beweinung Christi eigen ist; er ist, in Uebereinstimmung

mit dem Zeitpunkt des Todes der Jungfrau mit männlicheren, kräftigeren Zügen dargestellt. Wieder sind die Hände, wenn auch nicht in so detaillierter Zeichnung, wie bei den frühern Werken, in ihrer abgestuften, lebenswahren Sprache die Zeugen verschiedenen Schmerzensgrades, z. B. beim zweiten Jünger links und bei Johannes, oder im krampfhaften Fingerkrümmen bei den zwei rechts am Bette Knienden, oder im Umklammern des obern Bettrandes durch den entferntest stehenden Apostel.

Die Kleidung ist so, wie van der Goes sie immer seinen Apostelfiguren gab, nicht das zeitübliche Gewand, sondern eine orientalisch gedachte Reisetracht; alle sind noch, im Hinblick auf die legendäre wunderbare Reise, die sie, zum Totenbette der h. Jungfrau eilend, hinter sich hatten, mit ihren Mänteln versehen. Der h. Petrus bildet hievon die einzige Ausnahme, da er mit der liturgischen Albe und gekreuzter Priesterstola bekleidet ist.

Bei der Bekleidung selbst zeigt der Meister in der Vereinfachung des Faltenwurfs meistens einen Fortschritt in der natürlicheren Behandlung, wenn auch die Aermelfalten bei manchen Aposteln im Vordergrunde allzu knitterig geraten sind. Bei der Figur des erscheinenden Christus kann der Meister sich von seiner Gewohnheit noch nicht losreissen, Hoheit und Würde durch reicheres Faltenspiel zu begleiten.

Die Erscheinung Christi, der zu seiner Mutter eilt, ist durch das relativ geringere Grössenverhältnis der Figuren auf der zweiten Stufe des Interesses gehalten; sie vermittelt aber als farbige Wirkung einen besonders lebhaften Eindruck, der der bewegten Handlung noch mehr äusseres und inneres Leben verleiht.

Von dem gelben Strahlengrund hebt sich Christus in blauem Kleide und rotem Mantel wirkungsvoll ab. Die blauen Engel, die seinen Mantel weit ausgebreitet halten, sind ganz in die Linie des äussersten Aureolenkreises hineinkomponiert, während der innere Kreis, mit Engelsköpfen überfüllt, an die umbrische Aureole des Quattrocento erinnern würde, wenn die Bewegungen der kleinen Himmelsgeister nicht so spezifisch niederländisch wären.

Die Christusfigur ist in der ganzen Haltung, im

verlangenden und einladenden Ausstrecken der mit den Wundmalen versehenen Hände, in den ruhigen Zügen, von Sanftmut, von liebevollem Kindessehnen umhaucht. Die sonst so herben Züge, die van der Goes seinen Männertypen zu geben pflegt, sind hier seelisch-geistig veredelt, und wenn der Christuskopf noch einige Spuren des Ouwater-Boutschen Typus trägt, so hat die grössere Rundung und das Vermeiden alles Herben und Knochigen den Kopf zu einer der edelsten Bildungen des Erlösers gestaltet.

Die Art des Schwebens der Erscheinungsgruppe kennzeichnet die Auffassung des Meisters, der schon bei seinen Florentiner Engeln gelehrt hatte, dass nicht blos das Hineinstellen der Figur in den Luftraum zum Eindruck des körperlichen Schwebens genügt, sondern dass alles an der Figur, besonders die Haltung und die Bewegung der Kleider, die Leichtigkeit des Körpers betonen muss. Bei der Christusgruppe der tief niedersinkenden Erscheinung war dies noch von grösserer Wichtigkeit; der Meister hat das Problem, wenn er auch an einen beschränkten Raum gebunden war, glücklich gelöst. Gerade der Umstand, dass er gezwungen war, die langen Kleider der Christusfigur in dem relativ kleinen Lichtkreis der Erscheinung zu halten, hat nicht wenig dazu beigetragen, allen Eindruck von Körperschwere zu beseitigen und das leichte Bewegen in der Luft durch das Aufwärtswehen der breiten Kleiderfalten auszudrücken.

Merkwürdig und nicht ungeeignet zur Feststellung der Authentizität des Bildes ist ein Vergleich zwischen der Faltenbehandlung bei den schwebenden Figuren im Monforte- und Portinarialtar mit der im Tode Mariä. Wenn man den im Helldunkel gehüllten Engel des Florentiner Bildes mit den noch teilweise sichtbaren Gewändern über der Anbetung der Könige und die Christus- und Engelfiguren in diesem Bilde nebeneinander hält, wird die nahe Verwandtschaft in der Behandlung der schwebenden Kleider, die nur auf eine und dieselbe Hand weisen können, besonders auffallen.

In der Farbengebung ist der prächtig üppige harmonische Schmelz, der die Erzeugnisse der niederländischen Schule so reich belebt und von dessen Wirkung

der Monfortealtar noch eine Probe gibt, in diesem Bilde ganz verschwunden. Mit dem schmerzlichen Vorgang im Bilde steht das koloristische Element aber wohl im Einklang. Durch das Vorherrschen von grellen und kalten Tönen wird die ergreifende Wirkung der Trauer der Apostel noch erhöht. Besonders kommt dies zur Geltung im Hellblau und Violettrot im Vordergrunde, im Blau und bläulichen Grün, das Mittel- und Hintergrund beherrscht, im kalten Blau und harten Rot, das aus dem gelben Grund der Erscheinung hervortritt. Da, wo ein wärmerer Ton in die Skala fliesst, wie beim Steinrot des zweiten Apostels links und beim olivgrünen Mantel darunter, hält der kalte Grund immer noch die Stimmung des Herb-Harten fest.

Welch tiefen Eindruck der Tod der Gottesmutter gleichzeitig mit der verwandten Darstellung des Flémaller Meisters schon kurz nach seinem Entstehen machte, beweisen die Nachbildungen, die von diesem Bilde noch vorhanden sind. Eine von diesen, die sich in der Kathedrale von Brügge befindet, kann als eine direkte Kopie der van der Goesschen Tafel angesehen werden.

Merkwürdig im höchsten Masse sind die von H. von Tschudi im «Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen»[1]) beschriebenen Bearbeitungen in Berlin und Prag[2]), wo ein gewandter Kopist, der mit einem gewissen Marcelius Koffermans identifiziert wird, versucht hat, durch Entlehnung der Figuren aus dem Bilde des van der Goes und durch Uebernahme der kompositionellen Idee aus der Londoner Tafel ein Konglomerat beider Bilder zusammenzustellen.

Dass die Tafel schon zu Lebzeiten des Malers auf die deutsche Kunst eingewirkt hat, erscheint mehr als wahrscheinlich angesichts des zu Anfang dieses Kapitels erwähnten Stiches von Martin Schongauer, in dem nicht blos ein einzelnes übernommenes Motiv,

---

[1]) Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. XIX. S. 29, 146. M. Friedländer, ebendas. XXV. S. 108. J. Destrée, Hugo van der Goes, S. 124.

[2]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Sammlung Sciarra, Nr. 538, B.-Prag, Rudolphinum.

sondern der allgemeine Geist der Komposition auf van der Goes zurückzuweisen scheint.

Es hiesse viel zu viel folgern, wollte man alle Darstellungen des Marientodes, die besonders im 16. Jahrhundert so zahlreich entstanden sind, auf das Bild des van der Goes zurückführen.

Dass aber noch einige Nachwirkung davon in den beiden, dem Meister des Marientodes zugeschriebenen Werken in München und Köln zu verspüren ist, und dass der Geist dieses Bildes in Kompositions- und Darstellungsweise lange noch die Kunst des 16. Jahrhunderts beeinflusste, wird auch aus den verschiedenen, meist schwächeren Bildern bewiesen, die von einigen Kritikern noch mit dem Marientod des van der Goes in Verbindung gebracht werden. [1])

Wie die Apostelfiguren noch lange nach dem Tode des Meisters in der niederländischen Malerei nachwirkten, zeigt uns ein Bild von Marinus van Roymerswaele, wo bei der Bekehrung des h. Matthäus der Kopf des Petrus nach dem interessanten Kopf des links sitzenden Apostels im Marientode kopiert zu sein scheint. [2]) Schon bei der Behandlung der Beweinung im Wiener Diptychon haben wir darauf hingewiesen, wie gerade dieses frühere Werk mit dem Tode Mariä darin übereinstimmt, dass in beiden auf das Pathetische das Hauptaugenmerk des Künstlers gerichtet ist, und wie selbst die Verschiedenheit der Ausdrucksweise in den beiden Bildern eine psychologische Erklärung findet im Seelenzustand des Künstlers in den verschiedenen Entstehungsmomenten dieser Werke.

Lässt sich in der letzten Schöpfung des Meisters in Bezug auf die Darstellung des Vorganges vielleicht ein Mangel an Originalität konstatieren, also gerade auf dem Gebiete, auf dem er in seinem Hauptwerk in Florenz so überzeugende Beweise seiner originellen Kraft gegeben, so offenbart er anderseits in dieser Arbeit ein vollendetes Beherrschen des kompositionellen Verfahrens, besonders in figürlicher Hinsicht, und es wird auch schwierig sein, hier noch einige jener zeich-

---

[1]) J. Destrée, Hugo van der Goes. S. 125.

[2]) H. Fierens-Gevaert, Les primitifs flamands. 1908. IV. S. 274.

nerischen Inkorrektheiten, die wir in seinen andern Bildern unschwer entdecken, aufzustöbern. Nur eines der Probleme, mit dessen Lösung er sich stets sonst intensiv beschäftigte, finden wir in diesem Bilde wenig beachtet: das Lichtproblem.

Eine Erklärung dafür könnte vielleicht der Umstand bieten, dass die Handlung sich in einem Innenraum abspielt, während der Schauplatz aller andern Darstellungen ins Freie verlegt ist. Nur bei den zwei Apostelköpfen, die sich am äussersten linken Rand befinden, gewahren wir einen Versuch, sie im Schatten zu halten. Im übrigen hat hier das Licht nicht mehr die Aufgabe, die Plastizität der Figuren hervorzuheben. Der energische, ausdrucksfähige Farbenkontrast muss die fehlende Gegenüberstellung von Hell und Dunkel ersetzen. Dass einige Apostel in ihrer übertriebenen Niedergeschlagenheit einen pathologischen Eindruck erwecken, vermag nicht im mindesten gegen das hohe Können des Meisters zu sprechen, der mit dieser Arbeit seine Laufbahn abschliesst.

Auch bei einem Vergleich mit den andern Werken des Meisters können wir uns dem Urteil anschliessen, das Max J. Friedländer in seiner Besprechung der Brügger Leihausstellung dem Bilde gewidmet hat: « In der dramatischen Lebhaftigkeit, der Tiefe des Ausdrucks, der Mannigfaltigkeit der Gesten, in der Meisterschaft der Zeichnung, im Verständnis des Körperbaues steht dieses Bild vielleicht unter allen niederländischen Werken an erster Stelle. » [1])

---

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903. XXVI. S. 78.

Kapitel IV.

Die zweifelhaften Werke.

1. Die Anbetung der drei Könige.

(Mittelbild H. 0,26 m. Br. 0.23 m. Flügel Br. 0,10 m. H. rechts 0,27 m. links 0,28 m).

Fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie Wien.

Das genannte Museum besitzt ein kleines Triptychon, dessen Herkunft noch im Dunkel liegt.

In seinem Buch über die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien behandelt G. F. Waagen[1]) das bis dahin durch Passavant[2]) Jan van Eyck zugeschriebene Bild und bezeichnet unter den Nachfolgern der Gebrüder van Eyck Hugo van der Goes als den Maler, dem das Bild noch am nächsten stehe.

Seitdem ist diese Bezeichnung geblieben; nur bei Gelegenheit der Brügger Leihausstellung von 1902 wurde das Bild von einigen, u. a. von Max J. Friedländer[3]) und G. Hulin de Loo[4]), ein schwaches Werk genannt, während es vorher von Firmenich-Richartz als «eine der entzückendsten Leistungen» des Meisters gepriesen worden war.[5]) Die Entdeckung des Monfortealtars wirkte insoferne auf die Schwankungen der Meinungen über die Echtheit des Bildes, als man das vorher kaum zu erklärende Kolorit des Bildes jetzt aus dem Farbenreichtum dieser Tafel erklären wollte; dazu kam noch, dass man eine Aehnlichkeit zwischen den zwei ältesten Königen der beiden Bilder zu sehen glaubte.

Indes weist die Raumkomposition, wenn sie sich auch einigermassen der van der Goesschen Manier

---

[1]) G. F. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, 1866. I. S. 281.

[2]) Kunstblatt 1841, N. 4.

[3]) Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI. S. 79. M. Friedländer, Meisterwerke der Niederländischen Malerei. 1903.

[4]) G. Hulin de Loo, Catalogue critique de l'Exposition de Bruges. 1902.

[5]) Zeitschrift für christliche Kunst. 1897. X. S. 296.

nähert, ebenso wie die figürliche Ausbildung der Personen und besonders das Landschaftliche so viel schwache und der Arbeitsweise des Meisters fremde Seiten auf, dass man das Bild kaum unter seine sichern Werke rechnen darf. Das endgültige Urteil über das Werk wird allerdings dadurch erschwert, dass es nicht gut erhalten ist. Besonders der rechte Teil des Bildes hat viel gelitten, und im Hintergrund ist die Landschaft, auf die überhaupt wenig Sorgfalt verwendet zu sein scheint, kaum zu erkennen.

Die Handlung spielt sich in einem offenen, ruinenartigen romanischen Gebäude ab.

Maria in blauem Gewand und blauem Mantel mit weissem Kopftuch bekleidet, sitzt ein wenig nach rechts in der Mitte in einer gezwungenen Haltung und hält das Christkindlein auf dem Schosse. Nackt auf einem weissen Tuch liegend, empfängt es die Huldigung der Könige. Der älteste von ihnen kniet voll Ehrfurcht mit gefalteten Händen vor dem Kindlein. Seine Goldgabe hat er schon dargebracht; Joseph, der hinter der h. Jungfrau steht, hat sie in Empfang genommen; sein Hut mit der Krone liegt auf dem Boden. Die Figur dieses Königs ist mit ihrem glühend dunkelroten, pelzverbrämten Kleide der farbige Mittelpunkt des Bildes. In der Haltung des greisen, fast kahlköpfigen Königs sprechen sich die Gefühle ehrfurchtsvoller Anbetung aus.

Durch eine Fensteröffnung links schauen zwei Hirten herein, während rechts Ochs und Esel durch einen Wandausschnitt sichtbar sind.

Die Szene der Anbetung findet ihre Fortsetzung auf dem linken Flügel, auf dem die beiden andern Könige in abwartender Haltung ihre Geschenke darbringen. Der erste ist mit reichem, rotgoldenen Brokatmantel gekleidet, der, an den Seiten geöffnet und mit Hermelin verbrämt, die Aermel und Reitstiefel freilässt. Die Krone ist zurückgeschoben und hängt auf dem Rücken. Auf dem Stiefelrand sind die Buchstaben E L C I O zu erkennen, die deutlich auf den Namen von König Melcior (Melchior) weisen. Der dritte König, der hier als Negerkönig erscheint, ist mit einem langen, ebenfalls mit Pelz versehenen blauen Gewand, das von

einem roten Tuchgürtel gehalten wird, bekleidet. Er trägt eine Goldkrone auf dem Haupte.

Rechts kniet, sich der Anbetung anschliessend, der Stifter, eine geistliche Persönlichkeit, dessen Chorkleid und weisses Almucium über dem linken Arm auf die Zugehörigkeit zu einem Orden von regulierten Chorherren, wahrscheinlich der Prämonstratenser, hinweisen, während der purpurrote Talar die hohe kirchliche Würde des Trägers verrät. Hinter ihm steht als sein Schutzheiliger der h. Stephanus, bei dem die Steine auf dem Kopf die Art seines Martyriums andeuten; seine grüne Dalmatika hebt sich von der weissen Albe mit bläulichem Ornament ab.

Eine Untersuchung der Raumbehandlung des Mittelbildes ergibt zunächst zweifelsohne eine Uebereinstimmung mit der Manier des van der Goes. Schon der Raumausschnitt bringt die Handlung in unmittelbaren Kontakt mit dem Beschauer. Auch dem Boden ist, da wie immer bei van der Goes der Augpunkt zu hoch genommen ist, der Schein des nach vorne Abschüssigen eigen.

Die Hauptfiguren sind nach der bei van der Goes üblichen Art als kompositionelle Dreieckfiguren in den Raum gesetzt, bei der freilich die bewegte, Tiefenbildung bewirkende Linie des Meisters nicht hervortritt, sondern die auch von Rogier van der Weyden u. a. schon verwertete regelmässige Linie.

Die Bodenbehandlung mit der nach hinten heller werdenden Abstufung, die besonders im rechten Flügel betont ist, die stärkere Beleuchtung der Stelle, wo sich die Tiere befinden, und die sparsame Angabe der hellsten Lichteffekte zwischen der Toröffnung im Hintergrunde, entspricht ganz und gar der Manier des Meisters.

Dagegen wird in der Landschaft, wie sie jetzt im Bilde steht, kaum eine Spur seiner Hand erkannt werden können. Es zeigt sich wohl ein gewisses stufenweises Ansteigen des hügeligen Bodens, aber alles ist so rudimentär behandelt, und die spärliche Vegetation, aus ein paar buschartigen Bäumen nach Boutsscher Manier bestehend, stimmt so wenig mit dem, was van der Goes sonst in landschaftlicher Hinsicht anstrebte, überein, dass mindestens hier ein Grund vorläge, die

eigenhändige Ausführung des Bildes durch van der Goes in Zweifel zu ziehen.

Eine Erklärung für das Zusammengedrängte der Figuren, die sowohl im Mittelbilde als in den Flügeln fast die ganze Bildfläche in Beschlag nehmen, könnte man mit Max J. Friedländer[1]) in dem beschränkten Raum suchen, der dem Maler zur Verfügung stand. Wenn wir uns aber der Tatsache erinnern, dass z. B. in der Beweinung Christi zu Wien auf einen ebenso kleinen Raum eine grosse Reihe von Personen zusammengestellt ist, die durch das van der Goes eigene Kompositionsverfahren in ihrer Reihenfolge die Tiefe des Raumes hervorheben, so kann diese Erklärung der räumlichen Komposition in dem Liechtensteiner Triptychon nicht als ausschlaggebend für die Annahme einer eigenhändigen Behandlung durch van der Goes angesehen werden.

Auch dann, wenn, wie es gewöhnlich der Fall ist, das Bild für eine Jugendarbeit des Meisters gehalten wird, zeigt sich eine so völlige Ausfüllung des Raumes mit Figuren der Dreieckgruppe und das Zusammendrängen derselben kaum in Uebereinstimmung mit der Kompositionsweise des van der Goes.

Die Figuren des Stifters und des Schutzheiligen sind in ihrer gegenseitigen Stellung jedoch mehr mit der Goesschen Manier verwandt, wie wir ihr im linken Flügel des Portinarialtars, aber da in viel bestimmterer, kraftvollerer Art, begegnen.

Was die Charakteristik der Personen betrifft, so finden wir wieder neben Vielem, das an van der Goes erinnert, Unvollkommenheiten, die kaum dem Meister zugeschrieben werden können, der, wie sein dichterischer Lobspender Jean Lemaire hervorhebt (Hugues de Gand, qui tant eu les tretz netz) [2]), sich durch scharfe Züge kennzeichnet.

Das Kindlein könnte ebensowohl Rogier van der Weyden (vgl. dasjenige aus der grossen Anbetung der drei Könige in München) als van der Goes in seiner Vorportinarizeit (vgl. Monfortealtar) zugeteilt werden.

---

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVI. S. 79.

[2]) Jean Lemaire, La couronne Margueritique. Lyon, 1549.

Das Motiv des spielenden Füsschens weist selbst mehr auf erstern hin. Jedenfalls hat es keine Aehnlichkeit mit den in der spätern Zeit entstandenen Kindchen im Portinarialtar und bei der Frankfurter Madonna.

Die Gottesmutter muss in ihrer Gesichtsbildung unbedingt als den Goesschen Frauenfiguren nahe verwandt angesehen werden. Das längliche, oben breite Antlitz, die grossen, niedergeschlagenen Augenlider, die lange Nase und der feine Mund erinnern an den Typus, den der Meister geschaffen hat. Im Uebrigen weist die Figur in den Einzelmotiven nichts auf, was mit einigem Grund als dem Künstler spezifisch eigen bezeichnet werden kann.

Die Figuren der Könige sind in ihrer Körperlichkeit im allgemeinen ausdrucksvoll erfasst. Es gilt dies insbesondere von dem ältesten, der nur für den oberflächlichen Betrachter einige Aehnlichkeit mit dem König des Monfortealtars aufweist; er ist gerade im Begriffe, zur Anbetung des Kindes niederzuknien. Sein Haupt, besonders aber seine Hände, weisen eine sorgfältigere Behandlung auf, als dies bei den andern Königen der Fall ist. Die kerzengerade Figur des zweiten ist in ihrer streng vertikalen Linie eine imposante Erscheinung; sie wird aber in Natürlichkeit der Haltung vom Negerkönig übertroffen. In der Gesichtsbildung des zweiten Königs (mit den nur teilweise sichtbaren Fingern) verrät sich, wenn der Maler auch besonders bedacht war, die kräftigen, breiten Züge hervorzuheben, ein Mangel in der genauen Behandlung der Einzelheiten der Augen, des Haares und Bartes, wie er van der Goes sonst nicht eigen ist. Ausdrucksvoller als die Gesichtsbildung der zwei jüngern Könige, wenn auch nicht in dem Masse, wie wir es vom Meister gewöhnt sind, ist diejenige der zwei Figuren rechts, die auch in ihrer ganzen Haltung, in ihrem bedeutsamen Mienenspiele darauf hinweisen, dass sie dem Geiste des van der Goes nicht fremd sind.

Unbestritten ist die Figur des h. Joseph als die schwächlichste und die der Art des Meisters am fernsten stehende anzusehen. In der flachen gleichgültigen Behandlung des Gesichts liegt etwas Mattes, Unbestimmtes, Lebloses, das auch durch die damals beliebte, von van der

Goes beibehaltene Auffassung, die den Beschützer des Christkindes auf die zweite Stufe drängte, sich nicht rechtfertigen lässt. Künstlerisch höherstehend, wenn auch für van der Goes allzu flach gehalten, sind die beiden Hirtenköpfe, die durch die Fensteröffnung hereinschauen, und von denen der erste in seinem verwunderten Blick wohl einigermassen die Einfältigkeit des Bauerntypus wiedergibt.

Findet sich im ganzen Bilde kein Anlauf zu einer sorgfältigen Behandlung der Hände, zu jenem lebhaften «Mitsprechen» der Handbewegung, wie wir sie in den Werken des Meisters beobachten können, so ist die Gewandbehandlung der Figuren und die Farbe der Gewänder im Ganzen verständnisvoll durchgeführt und erscheint als eine ins Auge springende Eigenart des Bildchens.

Nach Art der Frühniederländer spielt eine breite Flut von Falten um die Figur der Madonna. Die Gewänder fallen übrigens bei den meisten Personen in natürlichen Falten. Die eckige Bildung einzelner, z. B. bei den Aermeln des zweiten Königs und des h. Stephanus, weist eine Uebereinstimmung mit derjenigen einiger kniender Engel im Portinarialtar und einiger Apostel im Marientod auf.

Die Bekleidung des Chorherrn mit seinem würdevoll herabhängenden Chorkleid, des h. Stephanus im liturgischen Gewande, wirkt neben derjenigen des schwarzen Königs weitaus am natürlichsten, während die übergrosse Sorgfalt, die der Maler dem samtnen Talar und der reichen Brokatkleidung der zwei andern Könige gewidmet hat, den Anschein einer gewissen Aufdringlichkeit mit sich brachte.

M. J. Friedländer hat mit Recht darauf hingewiesen, dass der Charakter des Bildes sich durch fette, blühende, emailartige Farben kennzeichnet.[1])

J. Destrée sieht darin ein Abweichen von der sonst üblichen Malweise des von der Goes.[2]) Dies wäre aber, wenn man den Farbenreichtum des Monfortealtars in Betracht zieht, an sich kein Grund, die Echtheit

[1]) M. Friedländer, Meisterwerke der Niederländ. Malerei. 1903.

[2]) J. Destrée, Hugo van der Goes. 1914. S. 34.

des Bildes zu bezweifeln, wenn dafür nicht noch andere Gründe sprechen würden. Der Umstand, dass die Entfaltung wärmerer Farben nicht mit dem kühlen Ton des Portinaribildes stimmt, liesse sich aus Entwicklungsgründen, die wir bei der Besprechung des Monfortealtars hervorgehoben haben, sehr wohl erklären. Hierin haben wir auch das hervorstechendste Moment der Beziehungen zu dem Werke des van der Goes zu erkennen, wie ein Vergleich mit der Dreikönigenanbetung von Monforte lehrt.

Das funkelndrote Samtkleid des ältesten Königs erinnert zu stark an dasjenige desselben Königs in der Berliner Tafel. Die Glut, die von dem Ganzen in seinen dominierend rot-blauen Tönen ausgeht, die Harmonie der Farben spricht von derselben Richtung, in der van der Goes sich in seiner mittleren Schaffensperiode bewegte.

Da wir für diese Periode des Meisters aber unbedingt an dem Einfluss der van Eyckschen Kunst festhalten müssen, und da bei van der Goes die Kompositionsweise als unterscheidendes Merkmal an erster Stelle zu werten ist, können wir in dieser Art des farbigen Elementes unmöglich einen ausreichenden Grund finden, das Werk unserem Meister zuzuschreiben.

Bei diesen Erwägungen tritt besonders ein Umstand hervor, der noch mehr Bedenken gegen die Zuschreibung an van der Goes in die Wage legt: ich meine die geringe Plastizität der Figuren.

Ueberall, wo van der Goes' Hand gesichert ist, heben sich seine Figuren wirksam im Raume ab, bewegen sich frei in der Atmosphäre, und die Dreidimensionalität ist möglichst energisch betont.

Hier aber herrscht, besonders im Mittelbild, der Eindruck des Flachen, eine unsichere Betonung der Umrisse, die nicht mit der plastischen Ausbildung, auf die van der Goes in seinen Figuren hinarbeitet, in Einklang gebracht werden kann.

Und wenn auch einige Figuren, wie z. B. der zweite König, mehr aus dem Raume hervortreten, so kann man doch nicht von jenem strikte durchgeführten Prinzip reden, das uns sonst mit unfehlbarer Sicherheit bei allen seinen Figuren begegnet.

Wenn man dabei ferner die geringe Sorgfalt in Erwägung zieht, mit der die untergeordneten Teile behandelt sind, — nur die Hände des ältern Königs zeigen einige Spuren der van der Goes eigenen Genauigkeit und Naturtreue, während die anderen Hände schwache, um nicht zu sagen fehlerhafte Zeichnung aufweisen, — so bestärkt dies die Zweifel, die sich bezüglich der Eigenhändigkeit des Bildes aufdrängen.

Was Einzelheiten anbelangt, ist noch hervorzuheben, dass ein Maler, der schon in seinen früheren Arbeiten, wie im Monfortealtar, den Beweis lieferte, das Tier in seinen Eigenarten studiert zu haben und der es mit viel grösserer Natürlichkeit als seine heimatlichen Mitkünstler wiederzugeben wusste, unmöglich einen Ochsen mit ein Paar Beinen versehen konnte, die, von derselben Form wie die nebenanstehenden Eselsbeine, ohne Rücksicht auf den wuchtigen Leib dünn und schmächtig geraten sind.

Auf der Aussenseite der Flügel finden wir die übliche, in dem die Steinplastik nachahmenden Verfahren ausgeführte Darstellung der Verkündigung Mariä.

Wenn wir diese mit der in gleicher Manier ausgeführten Verkündigung auf den Flügeln des Portinarialtars, oder mit der h. Genovefa auf dem Wiener Diptychon vergleichen, muss ein solcher Vergleich für die Verkündigung der Liechtensteinschen Anbetung so ungünstig ausfallen, dass man die Darstellung, so wie wir sie jetzt sehen, unmöglich van der Goes zuschreiben kann. Die einzige Uebereinstimmung ist die, dass der Szepterstab beider Verkündigungsengel die gleiche Form hat.

Die Restaurationen, von denen diese Aussenseite des Triptychons heimgesucht war, mögen viel vom originellen Aussehen genommen haben, aber selbst dann bietet die Steifheit und Unbeholfenheit in Auffassung und Ausbildung noch genügenden Grund, die Eigenhändigkeit dieser Darstellung in Zweifel zu ziehen.

Wollte man etwa in diesem Triptychon eine Vorstudie sehen, die der Meister zum Zwecke einer grösseren Darstellung der Anbetung der Dreikönige, z. B. des Monfortealtars, anfertigte, so könnte man wohl einige Motive finden, die auf ein solches Verhältnis

hinweisen, wie z. B., dass Maria das Aermchen des Christkindes festhält, dann die entfernte Aehnlichkeit der zwei Typen der ältern Könige, die Strohhalme und der Stein auf dem Boden, die zwei hineinschauenden Figuren, die auf den Rücken herabgleitenden Kronen bei den beiden zweiten Königen usw. In diesen Uebereinstimmungen könnte man einen Grund finden, die beiden Bilder in diesem Sinne miteinander in Verbindung zu bringen, wenn nicht die Stifterfiguren darauf hinweisen würden, dass das Triptychon als eine Arbeit für sich komponiert ist.

Eine genaue Analyse führt zu dem Schlusse, dass sowohl in kompositioneller Hinsicht als auf koloristischem Gebiete einige Eigenschaften des Bildes für, mehrere gegen die Zuschreibung an van der Goes sprechen.

Als sicher darf man annehmen, dass das Bild aus den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts stammt. Einige Besonderheiten weisen darauf hin, wie z. B. die Kleidung des zweiten Königs, für die man in dem Werke des Dirk Bouts, besonders in seiner Anbetung der Könige in München (die Perle von Brabant) und bei Rogier van der Weyden im Bladelinaltar im Kaiser Friedrich Museum zu Berlin die Vorbilder findet, die spitzen Stiefel der zwei jüngsten Könige, die man bei H. Memling und G. David nicht mehr in diesen Formen antrifft.

Lässt man aber die Reihe der zeitgenössischen Künstler, denen es mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden könnte, Revue passieren, so kommt es, wie schon G. F. Waagen richtig bemerkte, immer wieder der Richtung des van der Goes am nächsten.

Diese Feststellung könnte von einigem Gewicht sein, um in dem Bilde einen der ersten Versuche des Meisters, eine Arbeit aus seinen künstlerischen Anfängen zu sehen. Unter dieser Voraussetzung könnte der Gedanke einer Zuschreibung an van der Goes am ehesten Beachtung finden. Da wir aber in seinen, ihm sicher zugehörigen Werken keiner Jugendarbeit im Sinne eines Probewerkes seiner Lehrjahre begegnen, da selbst David und Abigael, welches Bild von den Geschichtsschreibern als eine fertige Leistung geschildert wurde und das,

soweit wir es aus den Kopien kennen, höhere Qualitäten aufweist, wenn er es auch als junger Geselle malte, so können die Zweifel durch diese Vermutung nicht völlig behoben werden, die uns zu einer Einreihung des Bildes unter die unsicheren Schöpfungen des Meisters veranlassen, obwohl wir immer wieder betonen müssen, dass seine Zugehörigkeit zu der Richtung des van der Goes unleugbar ist.

2. Die Anbetung der Hirten.

(H. 0,97 m. - Br. 2,46 m.).

Kaiser Friedrich Museum Berlin.

Wenn wir dieses fast allgemein als ein eigenhändiges Werk des Meisters geltende Bild unter die zweifelhaften Schöpfungen einordnen, so sei schon vorweg bemerkt, dass diese Einreihung mit gewissem Vorbehalt auf Grund einiger Eigentümlichkeiten erfolgt, die mit der Entwicklung des Künstlers in Widerspruch zu stehen scheinen.

Die Tafel, in Oel auf Eichenholz gemalt, wurde 1902 für das Kaiser Friedrich Museum zu Berlin aus dem Nachlass der Spanischen Infantin Maria Cristina von Bourbon, seit 1875 Witwe des Infanten Don Sebastian, erworben. Dieser hatte das Bild aus seiner Schlossgalerie in Pau um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Madrider Muceo nacional ausgestellt.[1])

Passavant, der es hier gesehen hatte, folgte der Meinung von Crowe und Cavalcaselle und hielt es für ein Werk in der Art Gerard Davids.[2]) Karl Justi hat es, wie Firmenich-Richartz bezeugt, als Erster für eine Arbeit des van der Goes gehalten.[3])

Bei der Entdeckung des Monfortealtars wurde das Bild, das schon früher seiner eigenartigen Form wegen für die Predella eines grossen Altarwerkes gehalten

---

[1]) W. Bode im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen XXIV. S. 99.

[2]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederl. Malerei. Deutsche Ausgabe von A. Springer. 1875, S. 349.

[3]) Zeitschrift für christliche Kunst. 1897. X. S. 375.

worden war, als solche diesem Bild von verschiedenen Seiten zugewiesen.[1])

Die Erwägung aber, dass die frühniederländische Kunst keine solche Art von Predella, besonders nicht von solch ausserordentlichem Grössenmasse kennt, war dafür mitentscheidend, dass man diese Meinung bald wieder aufgegeben hat. Ausschlaggebend war im gegebenen Fall, dass die Malweise, insbesondere die Farbengebung, im Vergleich mit dem Monfortealtar eine so verschiedene Manier in der Malweise verrät, dass hier von einer Zusammengehörigkeit auch aus diesem Grund kaum die Rede sein dürfte.[2])

Auf Grund des figürlich-kompositionellen und farbigen Elementes wird das Bild von K. Voll van der Goes abgesprochen. Nach seinem Dafürhalten ist es ein Werk spätern Datums, dessen Entstehungszeit Ende des 15., Anfangs des 16. Jahrhunderts wäre.

Eine eingehende Analyse wird Gelegenheit geben, auf die kritischen Gründe von K. Voll zurückzukommen.

An der Meinung, dass wir hier vor einer Früharbeit Hugos stehen, dass diese Hirtenanbetung als vor dem Portinaribilde entstanden und in gewissem Sinne als eine Vorstudie zum letztern angesehen werden muss, hält heute kein Forscher mehr fest. Diejenigen, denen das Bild als ein eigenhändiges Werk des van der Goes gilt, sehen darin vielmehr eine spätere Arbeit dieses

---

[1]) W. Bode im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen. XXIV 1. c. Firmenich-Richartz in Zeitschr. f. chr. Kunst. X. 1. c. E. Bertaux, Revue de l'art ancien et moderne. 1911. XXIX. S. 28. Letzterer geht selbst so weit, in beiden Bildern dieselbe Farbengebung und Figuralausbildung zu erkennen.

[2]) Die Bretterverbindung mit je vier Holznägeln, welche diese Tafel gleich wie die Portinari- und Monfortebilder und der Mariatod in Brügge aufweist, kann wohl nicht als Authentizitätsbeweis gelten. Dieselbe Verbindungsweise findet man u. a. auch bei der Kopie des Marientodes in der Salvatorkirche in Brügge, die wohl nicht als eine eigenhändige Arbeit Hugos angesehen werden darf. Dass die Holztafeln nicht in den Malerwerkstätten selbst verfertigt wurden, geht daraus hervor, dass die Gildebestimmungen, die bis ins Kleinste die technische Behandlung des Gemäldes vorschrieben, nicht einmal die Zusammenstellung der Tafel selbst erwähnen. Es ist übrigens leicht verständlich, dass in derselben Stadt, resp. derselben Gegend, die gleiche Art von Behandlung der zu verbindenden Bretter geherrscht hat.

Meisters, sicher nach dem Portinarialtar entstanden, eine freie Variante der Florentiner Anbetung. [1])

Wenn wir die Kompositionsprobleme nach der Art, wie ihre Lösung im Portinarialtar zu Tage tritt, als vornehmstes Kriterium für die Authentizität der van der Goes zuzuschreibenden Werke zu betrachten haben, so ist dies bei dem vorliegenden Bilde um so mehr der gewiesene Weg, als das wesentliche Element beider Werke, ausgenommen das Visionäre der Prophetengestalten, die gleiche Art der Behandlung gefunden hat.

Hinter einem, von zwei Propheten emporgehaltenen grünen Doppelvorhang ist der Stall sichtbar, wo der neugeborene Christus von Maria und Joseph, von Engeln und Hirten angebetet wird.

In einer Holzkrippe, in der Länge verkürzt, liegt das Kind auf einem weissen Tuch nackt im Heubett. Im Halbkreis gruppieren sich Maria und Joseph nebst der Engelgruppe nahe um die Krippe herum. Der kompakten Gruppe sind unmittelbar schwebende Engel und die Köpfe von Ochs und Esel angeschlossen. Von links kommen zwei Hirten herangeeilt, um sich der Anbetungsgruppe zuzugesellen. Einer ist schon auf das Knie niedergefallen, während der andere noch voll Bewegung, wie atemlos, den wunderbaren Vorgang staunend beobachtet. Hinter diesem erscheinen in grosser Ruhe zwei andere Hirten, von denen der eine die Flöte bläst, während der andere in einer Bewunderungsgeste nebenher schreitet.

Der Vordergrund ist mit verschiedenen Pflanzen bewachsen; ein Strohbündel liegt am Boden. Der Schauplatz ist die Ruine eines Steinbaues, von dem einige Mauern noch aufrecht stehen und dessen Dach von Holzsäulen gestützt wird.

Das wenige Landschaftliche im Hintergrund zeigt im Ausschnittsdurchblick links einige Häuser, rechts auf hügeligem Gelände die übliche Verkündigungsszene der Geburt Christi an die Hirten durch die Engel.

Der Körper des Christkindes liegt schräg in der Krippe, so dass er in seiner ganzen Oberflächenzeich-

---

[1]) Firmenich-Richartz in Zeitschrift f. christliche Kunst, 1897, X. S. 375.

nung beurteilt werden kann. Ist auch die Krippe in trefflicher Verkürzung wiedergegeben, so hat sich der Meister offenbar nicht an eine Verkürzung dieses Kinderkörpers herangewagt, der die länglichen Proportionen des Portinarikindes aufweist. Der Blick aus dem Bilde heraus hat im Gegensatz zu dem des Florentiner Kindes, nach der alten van Eyckschen Art, etwas Altkluges an sich. Das Unbeholfene, das im Portinaribilde so auffällig wirkt, ist durch die Blickhaltung, wie durch das Spiel mit der Nelke in den bewegten Händchen abgeschwächt.

Fast ganz en face dargestellt, kniet Maria neben der Krippe; sie hat ihre Hände zur Anbetung gefaltet und schaut ruhig unter den niedergeschlagenen Augenlidern nach ihrem Kinde. Ihre braunen Haare fliessen in zwei losen Strähnen um das rundliche Haupt und werden auf den Schultern vom Mantel bedeckt. Dieser, wie das Kleid von blauer Farbe, fliesst in ruhiger Bewegung um ihre Glieder und breitet sich auf dem Boden in einem breiten Faltenspiel aus. Nur beim Kinde und um das Haupt der Madonna ist die als ein Strahlenbündel leuchtende Aureole angebracht.

In ein rotes Gewand gehüllt kniet Joseph, eine ausdruckslose Figur, an der andern Seite der Krippe.

Die Engelfiguren sind mit einer Zartheit und einer lieblichen Ruhe in den Zügen dargestellt, die allzusehr mit dem Wesen der Engel des Portinarialtars kontrastiert.

Die Hirten, Typen aus der Landbevölkerung Flanderns, erscheinen hier, gleich wie im Portinaribild, bei der Krippe. Diese Typen werden wohl die erste Veranlassung gegeben haben, das Bild dem van der Goes zuzuschreiben.

Die zwei Gestalten, die links im Mittelgrund erscheinen und offenbar auch Hirten vorstellen sollen, sind in ihrem Aeussern und in ihrer Bewegung so sehr von den vordern verschieden, dass sie mehr als Füllfiguren in Betracht kommen.

Als Figuren einer selbständigen Vorderszene gedacht und dabei doch in geistigem Verband mit der Darstellung der Geburt erscheinen die zwei Propheten. Sie ziehen den Vorhang beiseite, als ob sie die Bühne

öffnen wollten, auf der sich die von ihnen vorhergesagte Ankunft des Heilandes abspielt. Die beiden Propheten sind in ihrer Verschiedenheit in Gestalt und Ausdruck, in Haltung und Durcharbeitung wahre Prachtfiguren. Die goldbrokatene Kleidung, beim linken abwechselnd mit rot und mit Distelmotiv durchwoben, beim rechten durch das rote Tuch über die Schulter als malerische Farbnote hervorgehoben, entspricht dem Geschmack vom Ende des 15. Jahrhunderts. Es möchte beim ersten Anblick schwierig sein zu sagen, welche der vielen Propheten des Alten Bundes, die die Erscheinung des Heilandes vorausgesagt hatten, oder in einiger Beziehung zu der Weissagung stehen, hier abgebildet sind.

Ein Gobelin vom Ende des 15. Jahrhunderts im Museum zu Boston, von J. Destrée nicht ohne Grund mit Justus van Wassenhove in Beziehung gebracht, bietet eine plausible Lösung dieser Frage. Auf diesem Wandteppich, auf dem mit andern Szenen aus dem Leben Christi auch die Anbetung Christi dargestellt ist, erscheinen ebenfalls zwei Propheten, die mit ihren Namen: David und Isaias angedeutet werden; David, aus dessen Nachkommen der Heiland geboren wurde, Isaias, der (VII, 14) die Geburt Christi aus einer Jungfrau vorausgesagt hatte.[1])

Merkwürdigerweise trägt David auch hier, gleich wie im Berliner Bild, ein mit Distelmotiv durchwobenes Kleid, das mit ähnlichem Tuchgürtel um die Hüfte festgehalten wird. Es liegt kein Hinderungsgrund vor, diese zur Geburt Christi in so naher Beziehung stehenden Propheten auch in dem Berliner Bilde für David und Isaias zu erklären, umso weniger, als Kleidung und Gesichtsausdruck zu den beiden Prophetengestalten passt.

Das visionäre Element im Bilde, wenn es in dieser Weise behandelt im Zeitalter des van der Goes auch eine vereinzelt stehende Erscheinung in der Malerei sein mag, lag ganz im Geiste der mittelalterlichen Ikonographie, auf deren Grundlage die frühniederländische Malerei und besonders van der Goes sich häufig

---

[1]) Abbildung des Gobelins bei J. Destrée, Hugo van der Goes. 1914. S. 178.

stützte, wie ich Gelegenheit hatte, schon des öftern zu betonen. Die Anwesenheit der Propheten beruhte auf nichts anderem, als auf der Analogie des alten und neuen Testamentes, wie sie in der bildenden Kunst, z. B in der Biblia Pauperum, dem Speculum humanae Salvationis, zum Ausdruck gekommen war. Auf dieser Nebeneinandersetzung der Voraussagung und der Erfüllung beruht ohne Zweifel das Motiv, dass die Propheten den Vorhang wie einen Bühnenvorhang wegschieben, um die von ihnen vorausgesagte Geburtsszene in Wirklichkeit dem Beschauer vorzuführen.

Wir stehen hier wahrscheinlich vor einer Beeinflussung der Malerei durch die Mysterienspiele, und zwar von der technischen Seite dieser Spiele her. Wenn auch die ganze Bühne noch im 15. Jahrhundert nicht durch einen Vorhang vom Publikum abgeschlossen war, so hatten doch die einzelnen Abteilungen der Bühne, die für Teilvorstellungen des ganzen Spieles benutzt wurden, ihren Vorhang.[1])

Es ist in diesem besonderen Fall durchaus nicht ausgeschlossen, dass die Erinnerung an ein geistliches Spiel, wo die Geburtsszene im Stall von Bethlehem als Bühnenabschnitt vorgeführt wurde, die äussere Umrahmung des Bildes beeinflusst hat. Was die Anwesenheit der Propheten im Bilde anbelangt, so hat K. Voll behauptet, dass solche Motive erst im 16. Jahrhundert vorkommen, und das erste Beispiel davon meint er bei der 1520 (recte 1517—22) gemalten Krönung Mariä von Albert Cornelisz, in der Galerie der Akademie (recte St. Jakobskirche) zu Brügge gefunden zu haben.

Wenn auch das Auseinanderziehen des Vorhangs als ein neues Motiv in der Malerei zu betrachten ist, so stützt sich doch, wie aus dem Gesagten hervorgeht, die Anwendung alttestamentlicher, bez. prophetischer Figuren auf eine mit der ganzen Kunstauffassung des 15. Jahrhunderts verbundene Idee, und die Möglichkeit ist grösser, dass Cornelisz in seiner viel schwächeren

---

[1]) Verschiedene Regieanweisungen in den Texten der Mysterienspiele weisen hierauf hin. L. van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen. Gent 1912. S. 226. E. Male, Le Renouvellement de l'art par les mystères. Gazette des beaux arts XXXI. 1904. S. 221.

Arbeit seine Prophetenfiguren früheren Arbeiten, wie der Berliner Anbetung, entliehen hat.[1])

In Bezug auf die Kompositionsfrage lassen sich im Bilde einige Elemente feststellen, die mit der Goesschen Manier übereinstimmen, andere, die seiner Art fremd sind.

Mit der Arbeitsweise Hugos stimmt zunächst die allgemeine Auffassung des Raumausschnitts überein, die den Zuschauer unmittelbar mit der Handlung in Beziehung setzt. Die raumvertiefende Lichtentfaltung, die wir beim Portinarimittelbild beobachten, die da über den Boden hin, zwischen und um die Figuren und Gruppen spielt, fand hier nur an der linken Bildseite, aber hier in frappantester Weise, ihre Verwendung.

Der Aufbau der Mittelgruppe von Engeln, die in nach links aufsteigender Diagonallinie gehalten ist, entspricht ganz jener Kompositionsweise, der van der Goes schon in seinen frühesten uns bekannten Werken folgte. Hiezu kommen aber noch mehrere Kompositionsmotive im Bilde, die, wenn wir nicht eine ganz ungewöhnliche Stilentwicklung des Meisters voraussetzen wollen, als seiner Arbeitsweise fremd bezeichnet werden müssen.

Auffallend ist zunächst der tiefangelegte Fluchtpunkt, der fast mitten in die Bildfläche fällt. Van der Goes arbeitete, wie wir bemerkten, im Gegensatz zu vielen seiner niederländischen Vorgänger, in seinen perspektivischen Richtungslinien nach einem zentralen Punkt. Er legte diesen aber immer so hoch an, dass der Boden ein etwas nach vorn abschüssiges Aussehen bekam. Im Berliner Bild ist der Punkt, in dem sich jedenfalls nicht alle Linien genau konzentrieren, tiefer genommen, und dies vermindert den Eindruck des Abschüssigen so bedeutend, dass man auf einen Fortschritt selbst gegenüber dem Portinarialtar und somit auf eine spätere Arbeit schliessen möchte.

---

[1]) Nicht allein in der Kunst, auch bei von Künstlern geleiteten feierlichen Anlässen finden wir denselben Gedanken wiedergegeben; so z. B. waren beim Einzug Philipps des Schönen 1458 in Gent Prophetenfiguren in reichster Kleidung als lebende Bilder an verschiedenen Stellen zur Abwechslung von biblischen und historischen Darstellungen aufgestellt. Kronyk van Vlaanderen von 580-1467. Gent 1840, sub anno 1458.

Dem widerspricht aber das Dichtzusammengedrängte der Figuren bei der Mittelgruppe. Wir dürfen nicht annehmen, dass van der Goes, der besonders im Portinarialtar das Prinzip der räumlichen Auseinanderstellung der Figuren und Gruppen mit grundsätzlicher Strenge durchgeführt hat, sich später einer so kompakten Gruppierung bediente, auch dann, wenn das eigenartige Format des Bildes dazu die Veranlassung gegeben haben könnte.

Uebrigens ist die Tiefenwirkung im Bildzentrum so geringfügig, dass man eher von einer flachen Behandlung als von einer plastischen Ausbildung des Raumes reden könnte, wie sie doch zu den am meisten charakteristischen Eigenschaften Hugos gehört.

Ein ähnlicher Widerspruch zu der Manier des Meisters findet sich auch bei der Figurendarstellung. In dieser Beziehung lässt sich bei van der Goes sichtlich eine Entwicklung feststellen, die ihn von einer nur wenig realistischen zu einer grandios wahren Ausbildung der Figur führte. Aber auch in seiner früheren Periode hat er niemals Typen geschaffen, die so feine, runde Züge aufweisen, wie die Köpfe der Madonna und der Engel in der Berliner Hirtenanbetung.

Eine Erklärung für diese Erscheinung muss man in dem italienischen Einfluss suchen, der bald in den Niederlanden Boden gewann und sich schon in dem Werk seiner Zeitgenossen, z. B. bei Hans Memling bemerkbar machte.

Von den überall in den Werken Hugos vorkommenden, mehr oder weniger ausgesprochen länglichen Typen des Frauenkopfes fehlt hier jede Spur. Alles ist zart und fein gegliedert, überall herrscht die weich geschwungene Linie vor.

Die Männerköpfe könnte man eher, wenn sie auch einen gemässigten Realismus zeigen, van der Goes zuschreiben. Die Hirtentypen, vielleicht nicht ganz so aufrecht und urwüchsig, wie die des Portinarialtars, sind sicher mit ihnen nahe verwandt. Joseph, hier etwas mehr ehrsamer Bürgersmann als im Portinaribilde, verrät dieselbe schlaffe Art der Ausdrucksweise wie jener.

Der Prophet rechts erinnert an den h. Antonius. Seine grossen klaren Augen weisen auf dieselbe Hand

hin, die den h. Thomas vom Portinariflügel malte. Merkwürdig ist aber, dass bei der Davidfigur eine grosse Aehnlichkeit, nicht allein im Typus, sondern auch in der Körperhaltung, in der dreiviertel Ansicht, mit dem Moses von Justus van Wassenhove vorliegt.

Uebrigens weist der rechts schwebende Engel der Berliner Anbetung eine mindestens ebenso grosse Uebereinstimmung mit dem rechts schwebenden Engel im letzten Abendmahle des genannten Malers im Palazzo ducale in Urbino, als mit den Engeln im Portinarialtar auf.

Eine Zuschreibung des Bildes an Justus van Gent stösst indes aus andern Gründen auf Schwierigkeiten. Jedoch ersieht man, wie zwanglos der italienische Einfluss auf die Typendarstellung im Berliner Bilde erklärt werden kann, da beim Urbiner Hofmaler, namentlich in seiner Bildnisserie, wozu der Moses gehört, die italienisierende Neigung unbestreitbar ist.

Die Figurengestaltung weist keine grösseren Fehler auf, als die, denen wir auch sonst bei van der Goes begegnen. Nur zeigen die Beine des heraneilenden Hirten im Kniegelenk eine so gezwungene Stellung, dass sich hier der Mangel an Naturbeobachtung äussert. Während ferner die Hände der Hauptpersonen eine sorgsame Durcharbeitung zeigen, fehlt diese bei einigen Engelfiguren; dadurch unterscheidet sich das Bild in der künstlerischen Durchführung in nicht geringem Masse von der Portinaridarstellung.

Gewand- und Stoffbehandlung berührt sich wieder sehr eng mit der Manier Hugos. Das Gewand der h. Jungfrau fliesst in derselben Weise um ihre Gestalt, wie bei der gleichen Figur im Portinaribilde, jedoch besser wie dort der Stellung und Bewegung der Figur angepasst, sich am Boden natürlich ausbreitend.

Auch die Gewandung des hl. Joseph, der Engel, Hirten und Propheten ist im Geiste des van der Goes behandelt. Beim alten Propheten weisen selbst die Aermelfalten eine merkwürdige Aehnlichkeit mit denjenigen des am meisten rechts sitzenden Apostels im Marientode auf. Nur die reiche Saumverzierung der Mäntel von Maria und Joseph findet sich niemals bei van der Goes; sie widerspricht auch seiner schlichten Art der Auffassung dieser Typen.

Mit grosser Naturtreue sind die von den Propheten gehaltenen Vorhänge gemalt. Besonders ist das durchscheinende Licht da, wo ihre Enden vor dem offenen Landschaftsausschnitt hängen, mit merkwürdigem Verständnis wiedergegeben.

Die übrigen Einzelheiten der Darstellung sind ebenfalls mit peinlicher Genauigkeit vorgetragen. Die aus Holzbrettchen zusammengesetzte Krippe zeigt eine für die Niederländer eigenartige Form — das Bündel Stroh der Portinarianbetung fehlt nicht —, Blumen und Pflanzen sind nach Hugos früherer Manier aus dem Boden wachsend gemalt. Die Engelflügel zeigen dieselbe Behandlung wie im Florentiner Bilde, selbst das Pfauenfedermotiv wird hier wiederholt.

Nur die Landschaft, so weit der kleine Durchblick sie ahnen lässt, ist öde und kahl. Ein paar Häuser sind angegeben, — nichts von der Sättigung der Einzelform und der Pracht des Portinariflügels.

Das letzte Moment, das uns noch zu beschäftigen hat, ist die Farbe des Bildes.

Diese ist im allgemeinen kalt, ein bläulicher Ton breitet sich über dem Ganzen aus.

Wie wir schon mehrmals betonten, ist van der Goes' Entwicklung seiner Farbengebung so zu charakterisieren, dass er von einem reichen, tiefen Ton zu den kühleren, ja harten Schattierungen in der Florentiner Hirtenanbetung und in dem Marientod zu Brügge gelangte.

Die Annahme einer solchen Entwicklung bietet die wesentlichsten Schwierigkeiten, um zu einer sicheren Zuschreibung des Bildes zu gelangen.

Durch logische Schlussfolgerung können wir wohl in Bezug auf die Farbe der Berliner Anbetung dazu geführt werden, die Fertigstellung des Bildes durch van der Goes in der letzten Zeit seines Schaffens ansetzen zu müssen.

Anderseits sind im Bilde kompositionelle Motive vorhanden, die, bei der einmal angenommenen Stilentwicklung des Meisters, einen Rückgang im kompositionellen Verfahren bedeuten würden, z. B. die dicht zusammengedrängte Gruppierung im Bildzentrum und die geringe Tiefenwirkung.

Dazu kommt der erwähnte, unbestreitbar fest-

stehende Einfluss der Renaissanceformen bei der Gesichtsbildung verschiedener Figuren, die uns in keiner Schöpfung des Genter Meisters begegnet und seiner Manier entschieden fremd ist.

Angesichts dieser widersprechenden Faktoren wird das Schlussurteil über die Herkunft des Bildes erschwert. Man darf die Vermutung nicht von der Hand weisen, dass wir vor einer Schülerarbeit des Meisters im engern Sinne stehen.

Denn abgesehen davon, dass wir in den Niederlanden keine Schüler oder Nachfolger des Malers nachweisen können, die in so naher Beziehung zu ihm standen, dass sie in seiner Kunst gewissermassen aufgegangen wären, wird man schwerlich im 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts einen Meisternamen finden, der mit diesem Bilde in Verbindung gebracht werden könnte. Gerard David, Hans Memling, Albert Bouts, oder andern, tiefer stehenden Künstlern, können wir noch mit weniger Grund eine solche Leistung zutrauen. Die Komposition zeigt im ganzen und in einzelnen Motiven einen zu primitiven Charakter, um sie der Generation der beginnenden Hochblüte des Italienismus zuweisen zu können. Hat van der Goes das Bild bei seinem Tode in unfertigem Zustande zurückgelassen, d. h. die Propheten, wie die Hirten fertig gemalt, die Mittelgruppe nur leise angelegt? Ist es nach seinem Tod von einem Meister fertig gestellt worden, der in einer neuen künstlerischen Auffassung in der feineren Malweise, die um diese Zeit in den Niederlanden vorzuherrschen begann, schon zu Hause war? Auch diese Frage ist nicht leicht zu beantworten, denn trotz allem wirkt eine straffe Einheit in dem Bilde, die es fast ausschliesst, die Arbeit zweier verschiedener Hände anzunehmen.

Gegen die Meinung, dass es als eine Art freier Kopie nach dem Portinaribilde betrachtet werden könne, sprechen die hohen künstlerischen Eigenschaften des Werkes. Man bedenke dabei, dass die Herstellung einer solchen doch nur unter dem unmittelbaren Eindruck des in Florenz befindlichen Originals möglich gewesen wäre, denn die Berliner Hirtenfiguren, der alte Prophet, sind allzusehr mit den Florentiner Typen verwandt.

Ist also der Geist Hugos im Bilde unzweifelhaft der vorherrschende und weist viel Besonderheit unbedingt auf seine Mitarbeit am Bilde hin, so ist es aus den angeführten Gründen schwierig, das Werk als eine völlig eigenhändige Arbeit des van der Goes zu bestimmen. Aber das Berliner Bild bleibt ein hochstehendes Erzeugnis der frühniederländischen Kunst, das, wenn es vielleicht nicht ganz von der Hand des van der Goes gemalt, doch gewiss aus seinem Geist geboren ist.

3. Vier Flügelbilder eines Triptychons.

(H. 2. 16 m., Br. 1. 15. m).

Königliches Schloss Holyrood bei Edinburg.

Unzweifelhaft sind die vier Gemälde, über die hier gesprochen wird, eine höchst eigentümliche Arbeit aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts; sie haben ihr Entstehen der frühniederländischen Kunst zu verdanken, stammen aus der Stiftskirche der h. Dreifaltigkeit zu Edinburg, aus deren Besitz sie 1848 in das der königlichen Familie gehörige Schloss Holyrood übergingen. In einem Inventar von 1624 werden sie beschrieben als: König Jakob III. von Schottland mit seiner Königin, gemalt von Jan van Eyck. [1])

Als Erster hat W. Burger die Aufmerksamkeit auf diese Bilder gelenkt, nachdem er sie auf der Manchester-Ausstellung 1857 gesehen hatte. In seinem Trésor d'art en Angleterre schreibt er sie bedingungsweise Jan Gossaert zu, der 1505 mit Philipp von Burgund längere Zeit in England weilte. [2])

Von K. Woermann vermutungsweise, [3]) von W. von Seidlitz mit grösserer Sicherheit für ein Werk von van der Goes gehalten, [4]) wurden sie in den letzten Jahren von den meisten Kunstforschern, u. a. von W. Bode, [5])

---

[1]) „King James III. of Scotland with his queene, donne by Joan Vaneck". W. H. J. Weale, Burlington Magazine 1906.

[2]) W. Burger, Trésor d'art en Angleterre. 1865, S. 166.

[3]) K. Woermann, Kunst- und Naturskizzen. 1880, II. S. 364.

[4]) Repertorium für Kunstwissenschaft, 1898. XII. S. 339.

[5]) W. Bode im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen. XXIV S. 99. Auch H. von Tschudi hält sie in seinem Aufsatz über den Meister von Flémalle, Jahrbuch Königl. Preuss. Kunstsammlungen, XIX. S. 16. für ein Werk von van der Goes.

als eine eigenhändige Arbeit dieses Meisters angesehen. K. Voll hält in seinem Buch über die altniederländische Malerei die Flügel für eine Arbeit eines alten Nachahmers von Hugo.[1] Eine ganz eigenhändige Ausführung aller vier Flügel durch van der Goes scheint aus historischen und kunstkritischen Gründen so gut wie ausgeschlossen. Wenn auch wirklich in verschiedenen Teilen der Geist und die Hand des Meisters zu erkennen ist, so weisen doch einige Figuren solche Verstösse gegen die Richtigkeit der Zeichnung auf, dass van der Goes unmöglich daran beteiligt gewesen sein kann. Wenn wir die Bilder unter die zweifelhaft eigenhändigen einreihen, so geschieht dies unter dem Vorbehalte, dass von van der Goes die allgemeine Anordnung des Bildes, die Zeichnung einiger Figuren, auch die Ausführung einer ganzen Darstellung herrühren kann, während aber die endgültige Fertigstellung von sicher drei Flügeln ihm unbedingt abgesprochen werden muss.

Die Aussenseiten der Flügel, sonst bei den Triptychen der Zeit oberflächlicher und gewöhnlich in Grisaille-Arbeit behandelt, stellen bei den Gemälden von Holyrood die weitaus bedeutsamste Leistung dar. Sie zeigen links die hohe Beschützerin des Stiftes, die h. Dreieinigkeit, rechts den Vorsteher desselben, den Propst Edward Boncle.

Die Innenseiten enthalten links das Bildnis von König Jakob III. mit seinem Sohn, dem spätern König Jakob IV. von Schottland, vom h. Andreas beschützt, während auf dem rechten Flügel die Gemahlin des Königs, Margaretha von Dänemark mit dem h. Canut erscheint.

Die Bildnisse, die sich auf den Flügeln befinden, geben interessante Hinweise über die ursprüngliche Bestimmung und die Geschichte des Gemäldes.

Das Bild ist gewiss für die Kirche des h. Dreifaltigkeitsstiftes gemalt worden. Die Darstellung der h. Dreifaltigkeit auf dem linken Aussenflügel, das Bildnis des Vorstehers auf dem rechten Flügel, die Bildnisse des Königspaares, das in derselben Kirche getraut worden war, weisen mit Sicherheit darauf hin.[2]

---

[1]) K. Voll, Die altniederländische Malerei. 1906. S. 144, ff.

[2]) Ad. von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon. Wien 1906. I. S. 592. W. J. H. Weale, Burlington Magazine 1906. Sept., S. 418.

Wir dürfen in Anbetracht der aussergewöhnlichen Masse der Flügel annehmen, dass es, zusammen mit dem verschollenen Mittelbild, eine Altartafel für diese Kirche bildete. Dieses Mittelbild, dessen Gegenstand unbekannt ist, wird vermutlich das Opfer der puritanischen Ideen der schottischen Reformation geworden sein.

Edward Boncle, mit dem Aimucium auf seinem Arm, Chorherr und von 1462-96 Propst des Dreifaltigkeitsstiftes, muss eine hochangesehene Stelle in der Hauptstadt Schottlands eingenommen haben. Nicht allein seine Würde, auch die Zusammenstellung des Triptychons, wo er in Gemeinschaft mit dem Königspaare erscheint, weist hierauf hin. Nahe Familienbeziehungen knüpften ihn an die Niederlande. Sein Bruder Alexander hatte sich in Brügge niedergelassen und das Bürgerrecht der Stadt erhalten.

Wir wissen aus der Geschichte von Tommaso Portinari, zu welchem Ansehen sich die Mitglieder der fremden Kolonien in dieser Welthandelsstadt emporschwangen, und welch mannigfache und innige Beziehungen zwischen Brügge und der britischen Insel, auch auf kommerziellem Gebiet und zu deren Herrscher bestanden.

Dass Alexander Boncle eine in Brügge sehr angesehene Persönlichkeit war, geht daraus hervor, dass er von Karl dem Kühnen 1469 mit einem diplomatischen Auftrag an den schottischen Hof gesandt wurde und bei dieser Gelegenheit auf Befehl seines hohen Auftraggebers noch die vier hauptsächlichsten Städte Schottlands besuchte. Unter diesen Verhältnissen wäre es selbstverständlich gewesen, dass der Auftrag für ein Altarbild van der Goes, dem berühmten Maler-Mönch im Roode Clooster gegeben wurde, besonders nachdem er für den Medici-Agenten in Brügge mit ausgezeichnetem Erfolg tätig war.

Hier stellt sich aber eine Schwierigkeit ein, die die Annahme einer ganz eigenhändigen Ausführung durch van der Goes zur Unmöglichkeit macht. Jakob III., geboren im Jahre 1451, hatte 1469 Margaretha, Prinzessin von Dänemark geheiratet, und aus dieser Ehe war 1472-73 der Kronprinz, später Jakob IV., geboren. Da dieser Sohn des Königs als mindestens 14jährig auf dem Bilde dargestellt ist, während der König selbst

nicht jünger als 30jährig erscheint, kann van der Goes unmöglich daran beteiligt gewesen sein. Wie aus den Daten seines Lebens hervorgeht, könnten wir höchstens noch für das Jahr 1480 eine solch bedeutende Arbeit annehmen; im nächsten Jahre überfiel ihn die Krankheit, die ihn zermürben sollte.

Die Vermutung, auf dem Bilde den Bruder des Königs im jugendlichen Alter zu sehen, darf wohl als höchst unwahrscheinlich beiseite gelassen werden, da es doch allzusehr dem Herkommen widerstreiten würde, wenn der Bruder an Stelle des bereits lebenden Kronprinzen porträtirt worden wäre und zwar in gleicher königlicher Tracht, wie der König selbst. Wenn man, um diese Hypothese zu retten, die Entstehung des Bildes vor die Geburt des Kronprinzen setzen wollte, kann man doch damit die Tatsache nicht beseitigen, dass der König nicht als ein Zwanzigjähriger, sondern als ein Mann in voller Lebenskraft dargestellt ist, dass also sein Bildnis mindestens in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts verfertigt sein muss, zu einer Zeit, als van der Goes nicht mehr unter den Lebenden weilte.

Dies alles braucht uns jedoch nicht zu dem Schlusse zu führen, dass der Meister Hugo am Plane des Triptychons unbeteiligt war. Der Geist seiner Kunst spricht sich in dem Gemälde deutlich genug aus, und weil überdies das Bild sicher vor 1488, dem Todesjahr des Königs, fertig gestellt war und es den ausgesprochenen Charakter der südniederländischen Kunst trägt, kann für diese Zeit nur die Hand des van der Goes in Betracht kommen. Der einzige bekannte zeitgenössische Künstler, an den etwa gedacht werden könnte, Hans Memling, verfügt über Stilelemente, die von der Eigenart dieses Bildes so verschieden sind, dass er für diese urkräftige Kunstäusserung unmöglich in Anspruch genommen werden darf. A. von Wurzbach meint, dass die Tafeln von Holyrood vom Meister von Moulins herstammen.[1]) Wenn diese rätselhafte Erscheinung in der französisch-niederländischen Kunst auch viele Goessche Einflüsse zeigt, so ist seine Arbeit, besonders in

---

[1]) Ad. von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon. Wien 1906. I. S. 592.

raumkompositioneller Hinsicht, so verschieden von den hier besprochenen Bildern, dass an ein Werk seiner Hand unmöglich gedacht werden kann, wenn auch in der figürlichen Ausbildung der Stiftergruppen wirklich einige Verwandtschaft bemerkbar ist.

Es bleibt also immerhin die Möglichkeit, dass der Auftrag an van der Goes gegeben worden ist, dass dieser den allgemeinen Plan fertig gestellt, den Entwurf der Komposition und einiger Figuren besorgt hat, vielleicht selbst an der Ausführung einiger Teile tätig gewesen ist, dass nach seinem Tod aber die Vollendung durch die schwächere Hand eines Künstlers, der wohl in der Schule Hugos gebildet war, besorgt worden ist.

Wir können also der Meinung von James Weale, dass van der Goes auch die Königsbildnisse nach Zeichnungen, die Boncle besorgt hatte, gemalt haben sollte, nicht beistimmen, auch dann nicht, wenn chronologische Gründe nicht dagegen sprechen würden. [1])

Wie wir noch bei der Behandlung der einzelnen Teile betonen werden, können bei van der Goes solche schwache Leistungen auch nicht dadurch erklärt werden, dass es ihm nicht vergönnt war, nach dem Leben zu arbeiten; die Prinzipien seiner ganzen Arbeitsweise schliessen die Möglichkeit aus, dass aus seinem Atelier solch unfertige Bildnisse hervorgegangen wären.

A. — Die Darstellung der h. Dreifaltigkeit, wie sie die linke Aussenseite der Holyrood-Flügel zeigt, bietet im ganzen keine originelle Auffassung.

Es ist offenbar der Meister von Flémalle, der hier den Maler inspiriert hat. Der Flügel des Flémalleraltars in Frankfurt enthält wohl die künstlerisch bedeutendste Ausführung einer Dreifaltigkeitskomposition; sie zeigt die Gruppierung der göttlichen Personen in derselben Weise, wie wir sie hier sehen: Gott Vater, der den Leichnam seines Sohnes in den Armen hält, während der h. Geist in Taubengestalt zwischen beiden schwebt. [2])

---

[1]) W. H. J. Weale, The Burlington Magazine 1906. Sept. S. 418.

[2]) H. v. Tschudi im „Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen" XIX, S. 16. Auf dem Edelheeraltar in St. Peter zu Löwen, 1443 datiert, weist v. Tschudi dasselbe Motiv nach.

Dass der Flémaller Meister seine Darstellung vor der aus Holyrood malte, bedarf wohl keines weitern Beweises. Wenn, in der Voraussetzung, dass van der Goes an diesem letztern Bild beteiligt war, der Genter Meister, wie v. Tschudi bemerkt, in seiner originellen Kunst so hoch stand, dass der Flémaller diesem gegenüber einen schweren Stand hat, so steht die Frankfurter Darstellung trotz dem verschiedenen Verfahren in der Nachahmung der Plastik, an künstlerischem Wert überlegen da. Besonders tritt dies in der Aeusserung des Schmerzgefühls bei Gott Vater und überhaupt in der lebendigeren Ausbildung dieser Figur zu Tage. Sonst weisen beim Körper des toten Christus beide Kompositionen verschiedene Aehnlichkeiten auf, besonders in der gebogenen Haltung von Armen und Beinen und in der Bewegung von Christus, mit der er an seine Seitenwunde greift, Aehnlichkeiten, die eine direkte Entlehnung vom Flémaller Bild sehr wahrscheinlich machen.

Im übrigen verraten doch einige Merkmale echt Goesschen Geist. So steht der fast völlige Mangel an allen Würde- und Leidenszeichen bei den göttlichen Personen im Einklang mit den Gepflogenheiten Hugos. Während beim Meister von Flémalle die Krone Gott Vaters noch an die dreifache Krone Gottes bei der Anbetung des Lammes des van Eyck erinnert und mit der im Johannesaltar von van der Weyden und überhaupt mit der Ausstattung Gottes in den Mysterienspielen übereinstimmt, sehen wir die erste Person der Gottheit hier mit unbedecktem Haupte und weiter ohne den Reichtum von Gold- und Perlenzierat, womit die Kunst des 15. Jahrhunderts sie schmückte. Die in seiner letzten Periode sich mehr und mehr äussernde realistische Richtung des van der Goes, die besonders im Portinarialtar hervortritt, erklärt diese Erscheinung, die in seinem Marientode noch weit energischer zum Ausdruck gelangte.

Dieses Streben, bei einer bis zum Aeussersten gehenden Naturnachbildung die Würde der Figuren mehr durch die Sprache der Linien, als durch das dekorative Beiwerk hervorzuheben, ist bei dem Bilde unverkennbar, wenn auch eine gewisse Schlaffheit bei Gott Vater nicht zu leugnen ist. Dieser ist als ein Mann in voller Lebenskraft dargestellt.

Die Niederländer hatten im 15. Jahrhundert und schon vorher Gott Vater bald als Greis, bald als Mann mittleren Alters aufgefasst. Im Turiner Stundenbuch, wie auch in dem des Herzogs von Berry in Chantilly, kommen beide Auffassungen zu Worte.[1])

Van Eyck gibt in seinem Gottvaterbilde des Genter Altars den Typus des Mannes von mittlerem Alter, wie man ihn bis zu Memling und G. David neben dem Greisentypus findet. Im Holyrood-Flügel macht sich aber die eigentümliche Erscheinung bemerkbar, dass, während bei der Darstellung der h. Dreieinigkeit sonst immer die Person des Vaters älter erscheint als die des Sohnes, sie hier beide als gleichaltrig aufgefasst sind. Gewiss ist dies nicht ohne Absicht geschehen, und diese Auffassung stützt sich unbedingt auf theologisches Material. Die Gleichheit der Natur bei den drei göttlichen Personen, ihre anfanglose Existenz und daraus folgende Gleichheit des Alters, die die Grundlage der ganzen Dogmatik über die Dreifaltigkeit bildet, hat gewiss diese auch äusserlich erscheinende Altersgleichheit beeinflusst. Dass eine Institution, wie das Edinburger Stift, das den Namen der Dreieinigkeit führte und sich unter ihre besondere Obhut gestellt hatte, die künstlerische Darstellung theologisch möglichst genau wünschte, ist leicht zu verstehen. Auch der Aufenthalt des van der Goes im Kreise der gelehrten Mönche von Roode Clooster kann, da man mindestens den Plan dieses Bildes Hugo zuschreiben darf, dazu beigetragen haben, dass dieser mehr noch wie vorher sich in der Sprache seiner Werke dem Wortlaut der Glaubenslehre anpasste. Die Figur des toten Christus, von Gott Vater mit den Händen gehalten, ohne dass die Schwerkraft des entseelten Körpers bemerkbar ist, stützt sich vielleicht einigermassen gegen die Knie des Vaters, sie wird aber von diesem nicht, wie die meisten Kritiker behaupten, auf dem Schoss gehalten. Wir können diese Haltung, die aus den üblichen kompositionellen Gründen schwer zu deuten ist,

---

[1]) P. de Durrieu, Les Heures de Turin, 1902. Taf. XIII und XLI. Ders. Les très riches Heures de Jean de France, 1904. Taf. XIX und XXXII. L. van Puyvelde, Schilderkunst en Tooneelvertooningen. 1912. S. 236.

wieder nur erklären auf Grund der scholastischen Lehre, dass die verklärten Körper die Eigenschaft der Leichtigkeit besitzen. Im Uebrigen bietet die Gruppierung folgenden Inhalt: Gott spricht gleichsam zum Beschauer: Seht meinen Sohn, den ich für euch dahin gegeben habe. — So liegt ein theologisch-mystischer Zug in der Komposition, der sehr wohl zu van der Goes passt.

Dass Christus nicht mehr die Dornenkrone trägt, stimmt ebenfalls mit der Auffassung Hugos überein, der in seiner Beweinung in Wien den gestorbenen Heiland schon unter dem Kreuze ohne Dornenkrone darstellte.

Anatomisch ist der Körper Christi nicht ungeschickt komponiert. Eigentümlicherweise ist diese Figur, wie es übrigens bei van der Goes öfter der Fall ist, zu schlank geraten. Sie gibt aber im ganzen richtig den bis zum Tode gemarterten und gebrochenen Leib des Erlösers wieder. Beachtenswert ist bei einem Vergleich mit dem toten Christus aus der Wiener Beweinung, wie der Schmerzausdruck, der sich hier zwar auf viel ruhigere Weise äussert, doch in beiden Figuren durch krampfhafte Bewegung der Lippen betont wird. Auch die Fingerkrümmung der mit Todesfarbe bedeckten Hand ist bei beiden Darstellungen ähnlich. Doch ist der Körper in dem Holyrood-Flügel weniger durchgearbeitet, als der im erwähnten Frühbild des van der Goes. Die Energie der Form, die natürliche Bildung von Händen und Füssen, bleibt namentlich hinter derjenigen der Figuren im Portinari- und selbst im Monfortealtar zurück. Der Körper Christi hebt sich in seiner bleiernen Todesfarbe scharf gegen das tiefrote Gewand Gott Vaters ab. Die Farbengebung, die besonders bei der Gewandung Gott Vaters sich konzentriert, entspricht mit ihrem tiefen roten Ton gegenüber der grünen Innenseite des Mantels mehr dem Stil der vorportinarischen Schaffensperiode des van der Goes.

Die Beziehung von Farbe zu Farbe weist der Farbe besondere Funktionen zu; die plastische Formbildung, eines der hauptsächlichsten Kriterien für die Zuweisung an Hugo van der Goes, ist dadurch betont, dass die farbige Gewandung von Gott Vater sich vom goldenen Tron abhebt, dass die Fleischfarbe durch den Kontrast mit dem roten Kleid des Vaters den Christuskörper

nach vorne hebt, und dass die breite Goldaureole hinter dem Kopf Gottes die obere Hälfte der Gruppe gegen den Hintergrund verschiebt.

Der Tron selbst ist als vergoldeter Holztron gedacht, unten breit auslaufend, oben mit Kristallsäulchen und diamantartig geschnittenen Kristallknöpfen versehen. Auf dem Boden liegt die Weltkugel; diese auch ohne das traditionelle Kreuz. Das Ganze schwebt auf dunkeln, grünlichblauen Wolken, die nach aussen sich bis zur Schwärze verdichtend, die Idee der in das Unendliche sich bewegenden Gottheit ausdrücken.

Begegnen wir auch im Bilde verschiedenen charakteristischen Eigenschaften der Goesschen Kunst, so weisen doch einige schwache Momente darauf hin, dass, wenn auch die Idee der Komposition, die in ihren einfachen, grossen Zügen höchst verdienstvoll ist, nicht von van der Goes ursprünglich herstammt, sie doch mit den ihm eigenen künstlerischen Mitteln wiedergegeben wurde. Wir müssen uns hiebei auf die Feststellung beschränken, dass, wenn van der Goes auch der allgemeine Plan und der Entwurf zuzuschreiben ist, wenn er selbst die erste Hand an dieses Bild gelegt haben mag, er es doch nicht eigenhändig fertig gemalt hat.

B. — Edward Boncle, wahrscheinlich einer der Stifter des Bildes, dessen Beziehung zum Gemälde wir oben angedeutet haben, ist auf dem rechten Aussenflügel dargestellt.

Er sitzt in Chortracht mit Chorhemd und Almucium, kniend in einem hohen gotischen Kirchenraum. Hinter ihm steht eine tragbare Orgel, die von einem Engel gespielt wird, während ein anderer Engel den Blasebalg tritt.

Dieses Bildnis bedeutet fraglos die künstlerisch am höchsten stehende Leistung des Ganzen. Es gibt gleichzeitig die Manier des van der Goes in so verblüffender Weise wieder, dass sicher einer der ersten und greifbarsten Gründe, den Namen des Meisters mit den Flügeln in Verbindung zu bringen, mit diesem Bildnis verquickt ist.

Eine kräftige, würdige Erscheinung ist die im Vordergrund kniende Figur des Propstes, die trotz der

nebenansitzenden imposanten Engelfigur die volle Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Wenn auch als Bildnismalerei mit dem Porträt des Tommaso Portinari auf dem linken Flügel der Hirtenanbetung verwandt, zeigt das Bildnis des Boncle in noch breiterer Behandlung die ruhigen, energischen Züge eines Mannes, der infolge seiner führenden Stelle an eigenmächtiges Handeln und Befehlen gewöhnt, hier anbetend vor der Gottheit die Knie beugt. Die ganze Handlung, die sich auf diesem Flügel abspielt, kann nur in Verbindung mit der daneben stehenden Darstellung der h. Dreifaltigkeit als ein Anbetungsakt vor den göttlichen Personen gedeutet werden. In dieser Anbetung erscheint Edward Boncle als die Hauptperson und als solche ist er vom Künstler mit grossem Geschick in die Handlung hineinkomponiert.

Die Neigung des van der Goes, die Würde seiner Personen durch ein kompliziertes Faltenspiel des Gewandes zu betonen, — bei Gott Vater selbst fehlt sie, — tritt hier bei dem nicht in allen Einzelheiten gut gelungenen Faltenwurf des langen Schleppgewandes des Prälaten zu Tage.

Auch die der Kunst des van der Goes eigene Vertikallinie herrscht im Bilde vor. Die zwei Engel stimmen mit ihrem Orgelspiel der Gotteshuldigung des Propstes bei. Auf der Orgel liegt das Antiphonarium aufgeschlagen, beim Anfang des sonntäglichen Chorgebets, das der h. Dreifaltigkeit gewidmet ist. Der Lobgesang zu ihrer Ehre wird bald durch die hohen Gewölbe erklingen:

O lux beata trinitas	O, seliges Licht, Du Drei-[einigkeit
Et principalis unitas	Und höchste Einheit.
Jam sol recedit igneus	Bald weicht die Feuersonne,
Infunde lumen cordibus,[1])	Lass dann Dein Licht in [unsere Herzen scheinen.

---

[1]) Der hier angegebene Hymnus ist eine alte Variation des kirchlichen Gesangs, wie er jetzt noch im Chorgebet des römischen Breviers in der Vesper vom Samstagabend als Einleitung des sonntäglichen Dreifaltigkeitsoffiziums vorkommt: „Jam sol recedit igneus: — Tu lux perennis, Unitas, — Nostris, beata Trinitas, — Infunde lumen cordibus“. — J. Destrée findet in der Angabe dieses Gesanges auf dem Bilde eine Art Beweis dafür, dass das Mittel ild

Eine schlanke Engelsgestalt sitzt vor der Orgel und ist im Begriff, die Tasten anzuschlagen. [1])

Gleich wie Boncle hält der Engel die Augen nach der Seite der Dreifaltigkeitsdarstellung gerichtet, als ob er auf den Moment wartete, um das heilige Lied anzustimmen. Ein langes, weisses Kleid umhüllt seine Glieder, seine Flügel sind aus grünen Federn gebildet.

Hinter der Orgel erscheint halbverdeckt ein anderer Engel, offenbar mit dem Blasebalg beschäftigt. Seine Züge zeugen von tiefer Andacht, — sein Kleid leuchtet in wechselnden Tönen und breitet sich bis auf den Vordergrund aus, — seine Flügel sind wie Pfauenflügel, gleich denen des Engels im Portinarialtar. Ueberhaupt weist die knochige Gesichtsbildung beider Engel und der steinbesetzte Goldreif in den Haaren des vordern auf eine nahe Beziehung zu den Engeln in genanntem Meisterwerk Hugos, während die Stoffbehandlung des Kleides des spielenden mit derjenigen Magdalenas in der Wiener Beweinung verwandt ist.

Besonders die Gestalt des spielenden Engels ist in der Eleganz und der Lebendigkeit der Bewegung eine Figur voller Würde, deren schlanke Linien durch die feine Bewegung der Glieder veredelt sind. [2])

---

eine Darstellung der h. Jungfrau vorgestellt hat, weil es auf Samstagabend gebetet wurde, und der Samstag in der katholischen Kirche heutzutage besonders dem Marienkultus gewidmet ist. Abgesehen davon, dass eine Darstellung, die h. Jungfrau betreffend, auf dem Mittelbild sehr gut möglich gewesen ist, muss hier aber festgestellt werden, dass der bezügl. Hymnus mit dem samstäglichen Offizium nicht das mindeste zu tun hat. J. Destrée, Hugo van der Goes. 1914. S. 95.

[1]) J. Weale gibt in seinem erwähnten Aufsatz (Burlington Magazine 1906, S. 418) eine Notiz in Bezug auf diese Orgel, welche noch näher das Verhältnis des Königlichen Hauses zum Dreifaltigkeitskolleg und die Kunstbeziehungen zwischen Schottland und Flandern klarlegt. Im Jahre 1466 hatte Jacob III. eine Summe von 10 Pfund zur Anschaffung einer flämischen Orgel für die genannte Stiftskirche beigesteuert. Weale nimmt an, dass es sich um dieselbe Orgel handelt, die hier abgebildet ist.

[2]) Eine Bemerkung von Laing, dass die Engelgestalten vielleicht die Bildnisse der Schwestern des Königs Jakob III., Maria und Margaretha vor ihrer Heirat darstellen, wollen wir hier nur verzeichnen. R. Fry & M. Prockwell, Catalogue of old masters, Crafton-Galleries. London 1911. S. 120.

Auf der Orgelbank ist das Wappen von Edward Boncle angebracht: in Blau ein silberner Sparren, begleitet von drei silbernen Schnallen.

Die plastische Ausbildung der Figuren und nicht am wenigsten die Raumbehandlung stimmen mit der Goesschen Kompositionsweise überein. Nur der Fluchtpunkt, der beim schrägen Raumausschnitt natürlicherweise ausserhalb des Bildes fällt, ist tiefer genommen, als es gewöhnlich bei den Werken Hugos der Fall ist. Durch die Lichtstreifen, die über den Boden der Kirche, sich nach hinten hell abklärend, hinfliessen und sich rechts in den Lichtglanz auf den hintern Orgelteil und der Rückwand auflösen, veranlasst der Maler eine Tiefenwirkung, die durch den Schein des Tageslichts aus dem linken obern Fenster und durch die Dunkelheit des hohen Raums noch gehoben wird.

Das feierliche Halbdüster, das die Gruppe der Figuren in ihrer Erscheinung um so eindrucksvoller hervorhebt, ist eine Leistung, die so weit über die Durchschnittskunst der Frühniederländer hinausragt, dass sie nur im Zusammenhange mit den Prinzipien des Portinarimalers erklärt werden kann.

Während die Hauptmomente des Bildes und auch die Behandlung der Köpfe, die plastische Gliederung der Körper, die Innerlichkeit der Empfindung, eine sorgfältige Durcharbeitung zeigen, sind die Hände nicht mit jener Sorgfalt behandelt, wie in den als sicher angenommenen Werken. Wohl kommt hier der Unterschied, den der Meister beim Inkarnat seiner männlichen und als weiblich gedachten Figuren zu betonen pflegt, in den Köpfen des Propstes und der Engel zum Ausdruck. Während das Haupt des Edward Boncle eine fast sonnverbrannte dunkle Gesichtsfarbe zeigt, weisen die Engelköpfe einen weissgrauen Teint auf.

Im grossen Ganzen besitzt dieses Bildnis so hoch stehende Eigenschaften, dass es in seinem künstlerischen Wert weit über die andern Flügel hinausragt und zu den bedeutendsten Erzeugnissen der frühniederländischen Kunst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts gerechnet werden muss.

C. — Die Innenseite des linken Flügels enthält die Bildnisse des Königs Jakob III. und seines Sohnes Jakob

mit der Darstellung des Schutzheiligen Schottlands, des h. Andreas.

Nicht allein aus den historischen Gründen, die wir oben anführten, sondern auch vom kunstkritischen Standpunkte aus müssen diese Königsbildnisse van der Goes abgesprochen werden. Die flache Malweise, das Steife, Unbeholfene der Figuren, der nichtssagende Ausdruck ihrer Züge spricht gegen die Herkunft von Hugo van der Goes. Im rot- und goldbrokatenen Kleid, mit violettem Staatsmantel und breitem Hermelinkragen, kniet der König und hinter ihm der Prinz in rotpurpurnem Mantel mit Hermelinverbrämung und gleichem Kragen in einem, durch einen mit Reichswappen versehenen Doppelvorhang von der Kirche geschiedenen Abschnitt. Hinter ihnen steht der Landespatron, der Apostel Andreas, von dessen schräggeformtem Kreuz ein Balken sichtbar ist. Er hält mit der rechten Hand die Königskrone über dem Haupt des Königs, mit der andern ein Buch. Der Kopf des Heiligen ist von kräftigem Ausdruck, breiter in der Behandlung, als die Köpfe der beiden andern Figuren. Wenn er auch einigermassen an den h. Thomas auf dem linken Portinariflügel erinnert, so darf er doch in künstlerischer Vollendung nicht mit dieser Figur verglichen werden. Die Behandlung auch der Hände ist so oberflächlich, dass man keinesfalls an eine eigenhändige Arbeit des van der Goes, nur an eine Nachahmung seiner Manier, denken kann.

Freilich ist die ursprüngliche Festlegung der wesentlichsten Kompositionslinien durch den Meister selbst nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich, umsomehr, als die Steigerung der Grössenverhältnisse des Schutzheiligen mit der Auffassung Hugos übereinstimmt, wenn die Grössenunterschiede auch nicht so betont sind, wie dies auf dem Portinariflügel der Fall ist.

Auch der Umstand, dass sich die grüne Farbe des Mantels des Apostels vom tiefer grünen Vorhang nur wenig abhebt und so zum Flächenhaften dieser Figur beiträgt, weist darauf hin, dass der Meister an der Ausführung des Bildes unbeteiligt ist. Aus der Aehnlichkeit der Falten beim Vorhang, wie auch bei dem auf dem nebenstehenden Flügel mit denjenigen

bei der Darstellung des Marientodes in Brügge, kann man höchstens auf einen Anschluss an die Manier des van der Goes schliessen.

Der Einblick in die Kirche durch die Vorhangsöffnung gibt bei weitem nicht den Tiefeneindruck, wie beim Flügel mit dem Boncle-Bildnis wieder. Ohne nennenswerte perspektivische Lichtwirkungen erscheinen die gotischen Bauformen in ihrer Flachheit der Figurengruppe zu nahe; die Kontrastwirkung zwischen dem dunkelgehaltenen Vordergrund und der hellern Wand der Kirche vermag die geringe Tiefenwirkung nicht zu mildern.

D. — In symmetrischem Verhältnis zu den Königsbildnissen ist an der Innenseite des rechten Flügels die im Jahre 1469 mit Jakob III. vermählte Königin Margaretha von Dänemark dargestellt.

In einem ähnlichen, durch Vorhänge abgetrennten Teil der Kirche kniet sie vor einem Betpult, auf dem ein geöffnetes Buch auf einem Kissen liegt. Das Ehewappen ist in Rautenform auf der Seite des Pults angebracht. Der Vorhang weist ein stilisiertes Distelmotiv auf, wie es wiederholt bei den Frühniederländern vorkommt.

Die Königin trägt zu ihrem roten Brokatmieder ein tiefblaues Kleid; alles, auch die losen Aermel sind mit Hermelin besetzt; kostbare Edelsteine glänzen als Besatz auf dem Mieder. Ihr Haupt ist mit kostbarem Diadem und einer Gold- und Perlenhaube geschmückt, während ein Goldkollier ihren Hals umschliesst. Auch dieses Bildnis ist gleich demjenigen ihres Gemahls und ihres Sohnes als figürliche Komposition sehr schwach geraten. Der Gesichtsausdruck ist matt und leblos, die ganze Figur eckig und steif. Eine spätere Hand hat versucht, durch eine ziemlich scharfe Kontur die Plastizität des Kopfes mehr zu betonen.

Hinter der Königin steht als Schutzheiliger der h. Canut, der Patron von Dänemark, in voller Eisenrüstung, die Lanze, woran das Banner mit seinem Namen befestigt ist, in der linken Hand. Mit der rechten macht er eine Bewegung, um die Königin dem oder der im Mittelbild dargestellten Heiligen zu empfehlen.

Der Heilige ist wohl nach einem Entwurf des van der Goes gemalt; eine eigenhändige Schöpfung scheint auch hier völlig ausgeschlossen. Die linkische Haltung, in der der Heilige, schwer gerüstet, auf dem Kleide, fast auf den Füssen der Königin steht, unterscheidet sich von der statuarischen Wirkung der Figuren des van der Goes so stark, dass wir keinen Augenblick an diesen Meister denken, obwohl der Kopf des h. Canut mit seinem klaren Blick und seinen kräftigen Zügen einen Anklang an die Goessche Manier aufweist.

In Bezug auf die geringe Raumwirkung, auf den Mangel an in die Tiefe führender Perspektive, beim Einblick in die gotische Kirche, müssen wir auf das beim Bildnis des Königs Gesagte verweisen.

Nur eine Tafel, die, welche den vermutlichen Besteller des Triptychons darstellt, kann als künstlerisch genügend hochstehend für eine eigenhändige Arbeit des Meisters angesehen werden. Die Annahme, dass van der Goes das Bildnis von Edward Boncle nach dem Leben gemalt hat, findet nicht allein eine Stütze in der Wahrscheinlichkeit, dass dieser seiner nahen verwandtschaftlichen Beziehungen wegen Flandern besucht hat, sondern auch namentlich in der Ueberlegenheit seines Bildnisses gegenüber den andern Porträts. So matt und flach die königlichen Porträts erscheinen, soviel Natürlichkeit, Leben und Kraft atmet das von Edward Boncle.

Wir können also nur annehmen, dass das Triptychon van der Goes aufgetragen wurde, als er seine letzten Lebensjahre im Roode Clooster verbrachte. Leider können wir nicht beurteilen, in wie weit er das Mittelbild vollendete. Als sicher muss aber angenommen werden, dass er die Flügel, wenn er sie auch begann, nicht alle vollenden konnte. Seine Krankheit und sein früher Tod werden ihn daran gehindert haben.

Wir brauchen deshalb die Arbeit, die er für das Triptychon leistete, nicht in die allerletzten Jahre seines Lebens zu versetzen. Die grossen Schwierigkeiten, die sich einem Verkehr zwischen beiden Ländern entgegenstellten, können eine Verzögerung der Fertigstellung herbeigeführt haben.

Nach dem Tod Hugos ist die Arbeit von einer viel schwächeren Hand beendet worden. Der Maler, der

das Ganze vollendete, muss nach fertig vorliegenden Entwürfen gearbeitet haben; er hat wenigstens versucht, freilich ohne das wünschenswerte Geschick, im Geiste Hugos das Werk zu Ende zu führen.

In diesem Sinne, aber nur in so ferne wir auch eine eigene Tätigkeit Hugos feststellen zu können vermeinen, darf von einem alten Pasticcio gesprochen werden.

Wir betonten die Wahrscheinlichkeit, dass ein Meister vom Range des van der Goes in seiner Umgebung Gehilfen und Nachahmer gehabt haben muss. Die Vollendung des Altars von Holyrood wurde ohne Zweifel einem Maler aufgetragen, der van der Goes nahe stand; aber sie beweist, dass die grosse Kunst des Maler-Mönchs vom Roode Clooster mit ihm dahin gegangen war.



BIBLIOGRAPHIE.

Acquoy, Dr. J. G. R. — Het Klooster te Windesheim. Utrecht, 1880.

Alvin, L. J. — Spirituale Pomerium. Bruxelles, 1864.

Armstrong, W. — Introduction of the Exhibition of Pictures by masters of the Netherland schools of the 15. and early 16. century. London, 1902.

Aschenheim, Ch. — Der Italienische Einfluss in der Vlämischen Malerei der Frührenaissance. Strassburg, 1910.

Baes, E. — Gérard David et l'élément étranger dans la peinture flamande du XVe siècle au XVIe siècle. Bruxelles, 1899.

Baps, G. — Essay sur l'histoire du théâtre. Paris, 1893.

Barante, A. — Histoire des ducs de Bourgogne. Bruxelles, 1839.

Barbier de Montald. — Traité d'Iconographie chrétienne. Paris, 1890.

Bautier, P. — Une annonciation flamande. Revue de l'Art chrétien, 1912.

Becker, F. — Schriftquellen zur Geschichte der altniederländischen Malerei. Leipzig, 1897.

Berger, E. — Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. München, 1912.

Bergmans, P. — Artistes gantois au moyen âge. Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand. 1900.

Bernath, Morton. H. — Josse van Wassenhove, l'Art ancien en Flandre, V. Gand, o. J.

Berteaux, E. — La grande Adoration de H. van der Goes. Revue de l'art ancien et moderne, 1911.

Blanc, Ch. — Histoire des Peintres. Ecole hollandaise. Paris, 1866—75.

Bode, W. — Die fürstlich Liechtensteinsche Galerie. Wien, 1905.

Bode, W. — Die Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes in der Berliner Galerie. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, 1903, XXIV.

Bode, W. — Zu Hugo van der Goes. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml., 1893, X.

Bode, W. — Die Anfänge der Majolikakunst in Florenz unter dem Einfluss der hispanomoresken Majoliken. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml., 1908, XXIX.

Bodenhausen, E. v. — Gerard David und seine Schule. München, 1905.

Boendale, J. — Der Leken Spieghel. Uitg. dr. M. de Vries. Leiden, 1844—48.

Bonaventura, S. — Meditationes Vitae Christi. Opera omnia. Vol. VI. P. II. Lugduni 1668.

Buelens. — Histoire de la Forêt de Soignes. Bruxelles, 1905.

Burckhardt, J. - Bode. — Der Cicerone. Leipzig, 1898.

Burger, W. — Trésors d'Art en Angleterre. Paris, 1893.

Busscher, E. d. — Le livre de la Corporation des peintres et sculpteurs gantois. Bruxelles, 1853.

Busscher, E. d. — Recherches sur les peintres gantois des XIV[e] et XV[e] siècles. Gand, 1859.

Catalogue des manuscrits de la bibliothèque royale des ducs de Bourgogne. Bruxelles, 1842.

Ceuleneer, A. de. — Justus van Gent. Verslag der koninklijke Vlaamsche Academie, Gent, 1910.

Collatie van Gent. Dagbock van de Gentsche Collatie. Ausg. A. Schayes. Gent, 1842.

Commines, Ph. de. — Mémoires. Paris, 1843.

Conway, W. M. — Eearly flemish artists and their predecessors on the lower Rhine. London, 1887.

Courajod, L. — Leçons professées à l'école du Louvre. Paris, 1887—96. II.

Crowe und Cavalcaselle. — Geschichte der altniederländischen Malerei. Ausg. A. Springer. Leipzig, 1875.

Clemen, P. — Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. IV. Düsseldorf, 1900.

Dehaisne, Mgr. — Histoire de l'art en Flandre.... avant le XV[e] siècle. Lille, 1886.

Dehaisne, Mgr. — De l'art chrétien en Flandre. Douai, 1860.

Descamps, J. B. — Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant. Paris, 1769.

Descamps, J. B. — La vie des peintres flamands. Paris, 1846.

Destrée, J. — Hugo van der Goes. Bruxelles, 1914.

Despars, N. — Chronycke van Vlaenderen. Brugge, 1736.

Despars, N. — Chronycke van den Lande en graefscepe Vlaenderen. Brugge, 1837.

Detzel, H. — Christliche Ikonographie. Freiburg i. B., 1896.

Doehlemann, K. — Die Perspektive der Brüder van Eyck. Zeitschrift für Mathematik und Physik, 1905.

Doehlemann, K. — Nochmals die Perspektive bei den Brüdern van Eyck. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1912.

Duclos, A. — Bruges. Bruges, 1910.

Durrieu, P. — Les débuts du réalisme. - Michel, Histoire de l'Art. III, 1. Paris, 1907.

Durrieu, P. — La peinture en France depuis l'avénement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois. - Michel, Histoire de l'Art. IV. 2. Paris, 1911.

Durrieu, P. — Les Heures de Turin. Reproductions en phototypie. Paris, 1902.

Durrieu, P. — Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry à Chantilly. Paris, 1904.

Engerth, E. R. v. — Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. — Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis. Wien, 1882.

Espinois, E. l'. — Recherches des antiquités de Flandres. Paris.

Even, E. v. — L'ancienne école de peinture de Louvain. Bruxelles, 1870.

Even, E. v. — Louvain dans le passé et dans le présent. Louvain, 1895.

Fierens-Gevaert, H. — Hugo van der Goes à Bruges et à Gand. Journal de Bruxelles, 27. Sept. 1908.

Fierens-Gevaert, H. — La Peinture en Belgique. — Les Primitifs flamands. Bruxelles, 1908.

Fierens-Gevaert, H. — La Peinture ancienne au Musée de Bruxelles. Bruxelles, 1913.

Fierens-Gevaert, H. — La renaissance septentrionale et les premiers maîtres de Flandres. Bruxelles, 1905.

Firmenich-Richartz, E. — Hugo van der Goes. Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf. X. 1897.

Floerke, H. — Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von Carel van Mander. München, 1906.

Fourcauld, L. d. — La peinture dans les Pays-Bas. — Michel, Histoire de l'Art. III, V. Paris, 1907—14.

Friedeberger, H. — Der neue van der Goes im Kaiser Friedrich Museum. Der Cicerone, 1914.

Friedländer, M. J. — Die Leihausstellung der New Gallery in London. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1900.

Friedländer, M. J. — Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München, 1903.

Friedländer, M. J. — Der neue van der Goes in der Berliner Gemäldegalerie. Kunst und Künstler, 1903, I.

Friedländer, M. J. — Hugo van der Goes. Eine Nachlese. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. 1904. XXV.

Friedländer, M. J. — Von Eyck bis Bruegel. Berlin, 1916.

Friedländer, M. J. — Die Brügger Leihausstellung 1902. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903.

Frimmel, Th. v. — Lexicon der Wiener Gemäldesammlungen. Wien, 1913.

Frimmel, Th. v. — Kleine Galeriestudien. Neue Folge. II-IV. Wien, 1895.

Frimmel, Th. v. — Observations sur deux copies de l'Histoire d'Abigail. Chronique de l'Art, 1906.

Fry, R. E. and M. Prockwell. — Catalogue of an exhibition of old Masters in aid of the national art. Collections fond: Crafton Galleries 1911. London, 1911.

Galen. — Opera omnia. III. VIII. Leipzig, 1824.

Germain, A. — Les Néerlandais en Bourgogne. Bruxelles, 1909.

Gerspach. — Les tableaux de H. v. d. Goes. Revue de l'Art chrétien, 1896.

Gheyn, J. v. d. — Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique. Bruxelles, 1901.

Gielemans, J. — De codicibus hagiographicis. Bruxellis, 1895.

Glaser, C. — Hans Holbein der Aeltere. Leipzig, 1908.

Goffin, A. — Le réalisme flamand. Arts anciens en Flandre. IV. Gand, s. d.

Goffin, A. — Thiéry Bouts. Bruxelles, 1907.

Goldschmidt, A. — Die Geburt Christi von Hugo van der Goes. Deutsche Litt. Zeit. 1903. XXIV.

Goldschmidt, A. — Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes. Zeitschr. für bildende Kunst. N. F. 1914-15. XXVI.

Grammaye, J. B. — Antiquitates illustrissimi ducatus Brabantiae. — Bruxella cum suo comitatu. Lovaniae, 1708.

Grand Théatre sacré du duché de Brabant. La Haye, 1734.

Greeve. — De bronnen van Carel van Mander. Haag, 1903.

Guicciardini, L. — Descrittione di tutti paesi bassi. Anversa, 1567.

Guide illustré de Gand. Edition de la Commission des Monuments. Gand, 1913.

Haeghen, V. v. d. — Les Corporations des peintres et des sculpteurs de Gand. Bruxelles, 1906.

Haeghen, V. v. d. — Mémoire sur les documents faux rélatifs aux anciens peintres... Flamands. Bruxelles, 1899.

Haeghen, V. v. d. — Notes gantoises rélatives à Hugo van der Goes. Gand, 1907.

Haendcke, B. — Der niederländische Einfluss auf die Malerei Toskana-Umbriens von 1450—1500. — Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1903, V.

Haslinghuis, E. — Hoe de duivel op het middeleeuwsch Tooneel uitzag. Van onzen Tijd. 1911, XII.

Heere, L. de. — Den Hof ende Boomgaerd der Poesien. Ghent, 1565.

Heidrich, E. — Altniederländische Malerei. Jena, 1910.

Heiland, P. — Dirk Bouts. Strassburg, 1902.

Helbig, J. — Les maîtres anciens flamands à l'Exposition de Bruges. Revue de l'Art chrétien, 1902.

Hourticq, L. — Geschichte der Kunst in Frankreich. Stuttgart, 1912.

Hulin, G. de Loo. — Les Heures de Milan de la bibliothèque Trivulsiana. Bruxelles, 1911.

Hulin, G. de Loo. — Catalogue critique de l'Exposition de tableaux flamands des XIV., XV. et XVI. siècle à Bruges. Gand, 1902.

Hymans, H. — Le livre des Peintres de Carel van Mander. Paris, 1884.

Hymans, H. — L'exposition des Primitifs flamands à Bruges. Gazette des beaux arts. 1902. XVIII.

Hymans, H. — L'exposition de la Toison d'or à Bruges. Gazette des beaux arts, 1907.

Hymans, H. — Gent und Tournai. Leipzig, 1902.

Immerzeel. — De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders. Amsterdam, 1842.

Impens, P. — Chronicon Bethleemiticum.

Justi, K. — Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. Zeitschrift für bildende Kunst. 1886, XXI, — 1887, XXII.

Justi, K. — Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. Berlin, 1908.

Kaemmerer, L. — Hans Memling. Bielefeld, 1899.

Kehrer, H. — Die h. drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig, 1909.

Kern, G. J. — Die Grundzüge der Linearperspektive in der Kunst der Gebr. van Eyck. Leipzig, 1904.

Kern, C. J. — Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1912.

Knap, F. — Piero di Cosimo. Halle, 1899.

Krafft-Ebing, R. v. — Lehrbuch der Psychiatrie. Stuttgart, 1879.

Kramm. — De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders. Amsterdam, 1857.

Kronijk van Vlaenderen (580—1467). Gent, 1839.

Kugler, Fr. — Handbuch der Geschichte der Malerei. Stuttgart, 3. Aufl., 1867.

Laborde, L. d. — Les ducs de Bourgogne. II. Paris, 1849.

Lafenestre, G. — La Peinture en Europe; La Belgique. Paris, s. d.

Lafenestre, G. — Les primitifs à Bruges et à Paris. Paris, 1904.

Laloire, E. — Le Livre d'Heures de Philippe de Clèves. Les Arts anciens de Flandres. I. Gand, 1905.

Lambotte, P. — Les Primitifs. L'Art flamand et hollandais. 1906, VI.

Lambotte, P. — Tentoonstelling van werken van Vlaamsche en Belgische Meesters te London. Onze Kunst, 1906, V.

Lampsonius, D. — Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies. Antverpiae, 1572.

Leitonius & Hoyberge. — Corsendonca. Antwerpen, 1644.

Leitschuh, F. — Albrecht Dürers Tagebuch. Die Reise in die Niederlande. Leipzig, 1884.

Lemaire, J. — La couronne Marguéritique. Lyon, 1549.

Maeterlinck, L. — Le genre satirique dans la peinture flamand. Bruxelles, 1907.

Maeterlinck, L. — Nabur Martins, ou le Maître de Flémalle. Bruxelles, 1913.

Male, E. — L'art réligieux au XIIIe siècle. Paris, 1906.

Male, E. — L'Art réligieux de la fin du moyen âge en France. Paris, 1910.

Male, E. — Le renouvellement de l'art par les Mystères. Gazette des beaux arts. 1904.

Male, Zeegher v. — Verhaal over de geuserie ende de beeltstormerie in de stadt van Brugghe. Ausg. Vlaamsche Bibliophilen. Gent, 1859.

Mander, C. v. — Het Schilderboeck. Haarlem, 1604.

Marche, O. d. l. — Mémoires. Paris, 1883—85.

Margina, M. — Espana sus monumentas y artes. Galicia 1888.

Martin, W. — De Vlaamsche primitieven op de tentoonstelling te Brugge. Amsterdam, 1903.

Meersch, v. d. — Memorieboek van Gent. Gent, 1852.

Mendez-Casal. — Les grands oeuvres d'art inédits. Les Arts anciens en Flandre. IV. Gand, s. d.

Mesnil, J. — L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la renaissance. Bruxelles, 1911.

Mesnil, J. — L'influence flamand chez Dom. Ghirlandaio. Revue de l'art ancien et moderne. 1911, A.

Mesnil, J. — Over de betrekkingen tusschen de italiaansche en de nederlandsche schilderkunst ten tijde der renaissance. Onze Kunst, I, A. B. — III, A.

Michel, E. — Le triptique de Hugo van der Goes. Gazette des beaux arts. 1896.

Michiels, A. — Histoire de la Peinture Flamande. Paris, 1865—76.

Mont, P. d. — L'évolution de la peinture néerlandaise au XIII e, XIV e et XV e siècles et l'exposition à Bruges. Haarlem, 1903.

Mont, P. d. — Die niederländische Malerei von J. van Eyck bis P. Breughel, 50 Reproduktionen in Folio. Berlin, 1909.

Muntz, E. — Les influences classiques et le renouvellement de l'art dans les Flandres au XV e siècle. Gazette des beaux arts. 1898.

Ongania, E. — Le Bréviaire Grimani. Venise, 1906.

Opmeer, P. v. — Opus chronographicum orbis universi. Antverpiae. 1611.

Passavant, A. — Beiträge zur Kenntnis der altniederländischen Malerschule. Kunstblatt, 1841.

Pauw, N. d. — Les premiers peintres et sculpteurs gantois. Gand, 1899.

Philippi, A. — Die Kunst in den XV. und XV. Jahrhunderten in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig, 1898.

Piat, Ch. — Correspondance du Cardinal Granvelle. Bruxelles, 1884.

Pierron, S. — Hugues van der Goes miniaturiste. Art Moderne, 1905.

Pinchart, A. — Archives des arts, sciences et lettres. Gand, 1860-81.

Potter, F. d. — Gent van den oudsten tijd tot heden. Gent, o. J.

Puyvelde, L. v. — Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde der middeleeuwen. Gent, 1912.

Raadt, Th. d. — Sceaux armorisées des Pays-Bas. Bruxelles, 1900.

Reinach, S. — L'adoration des Mages de Monforte. Gazette des beaux arts. 1910.

Reinach, S. — Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance. Paris, 1905—10.

Ricci, C. — L'Arte nell'Italia settentrionale. Bergamo, 1910.

Ring, Gr. — Ein Diptychon des Hugo van der Goes. Zeitschrift für bildende Kunst, 1913-14.

Rooses, M. — Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool. Gent, 1879.

Rooses, M. — Geschichte der Kunst in Flandern. Stuttgart, 1914.

Rosen, F. — Die Natur in der Kunst. Leipzig, 1903.

Rothes, W. — Der Christus... in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte. Cöln, 1910.

Sander, H. J. — Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1912, XXXV.

Sanderus, A. — Chorographia sacra Brabantiae. Bruxellis, 1659.

Sanderus, A. — De Brugensibus eruditione fama claris. Antverpiae, 1624.

Sanderus, A. — Flandria illustrata. Coloniae Agrippinae, 1631.

Scarpé, L. — Gheestelic meyspel van tReyne maecxsele ghezeyt de ziele. Leuven, 1906.

Schayes. — Documents inédits sur Thiérry Stuerbout. Bulletin de l'Académie royale de Belgique. 1861, XIII.

Scheibler, L. — Hugo van der Goes. Dissertation, 1880.

Schmarsow, A. — Joos van Gent und Melozzo da Forli. Leipzig, 1912.

Schubert-Soldern, F. v. — Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Strassburg, 1903.

Seidlitz, W. v. — Die Altartafel in Holyrood... Repertorium für Kunstwissenschaft. XII.

Serrure, C. P. — Tafereelen uit het leven van Jesus. Handschrift uit de XV eeuw. Gent, Vlaamsche Bibliophielen. 3 e Serie, No. 8.

Somof, A. — Catalogue de la galerie de tableaux de l'Ermitage, II. Petersbourg, 1901.

Springer, A. — Die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter, Berichte der Königl. Sächsischen Gesellsch. der Wissensch. Leipzig, 1879. XXXI.

Springer, A. — Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig, 1909.

Stallaert, K. — De sevenste blischap van Maria. Gent, 1887.

Steenhof, W. J. — Nederlandsche schilderkunst in het Rijksmuseum. Amsterdam, o. J.

Sweertius, F. — Monumenta sepulchralia ducatus Brabantiae. Antverpiae, 1613.

Taurel, C. E. — De christelijke kunst in Holland en Vlaanderen. Amsterdam, 1881.

Thieme, U. & F. Becker. — Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Leipzig, 1907, ff.

Thode, H. — Die Malerschule von Nürnberg im 14.-15. Jahrhundert. Frankfurt, 1891.

Tischendorf. — Evangelia apocrypha. Lipsiis, 1853.

Tschudi, H. v. — Der Meister von Flémalle. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. 1898.

Tschudi, H. v. — Die Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington fine art club. Repertorium für Kunstwissensch. 1893.

Tulpinck, C. — La peinture décorative réligieuse et civile en Belgique aug siècles passés. Bruxelles, 1906.

Vaernewijck, M. v. — Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt (1566—68). Ausg. F. v. d. Haeghen. Gent, 1872—81.

Vasari, G. Le vite de più eccellenti pittori. Edit. Milanesi. Firenze, 1878.

Venturi, A. — Storia dell'Arte italiana. Milano. VII, 1, 1911, — VII, 4, 1915.

Vitry, P. — L'Exposition des Primitifs français. Les Arts. 1904.

Vogelsang, W. — Bloemen en Vazen. Het Huis oud en nieuw, 1905.

Voll, K. — Die altniederländische Malerei. Leipzig, 1906.

Voll, K. — Entwicklung der Malerei in Einzeldarstellungen, I. München, 1913.

Voll, K. — Die altniederländischen Gemälde auf der Ausstellung des goldenen Vliesses. Beilage zur Allgem. Zeitung. 1907, No. 185.

Vooys, C. G. N. d. — Middelnederlandsche Legenden en Exempelen. Haag, 1900.

Vooys, C. G. N. d. — Middelnederlandsche Marialegenden. Leiden, 1902.

Vooys, C. G. N. d. — Middelnederlandsche schilderingen van het aardsche Paradijs. Tijdschrift voor nederl. Taal & Letteren, XXV.

Voragine, J. d. — Legenda aurea, vulgo Historia lombardica. Vratislavae. 1890.

Waagen, G. F. — Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Wien, 1866.

Warburg, A. — Flandrische Kunst und florentinische Hochrenaissance. Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. 1902, XXIII.

Warburg, A. — Ueber flandrische Kunst in Florenz. Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft. Berlin, 8. Nov. 1901.

Wauters, A. — Histoire de notre première école de peinture. Bulletin de l'Académie royale de Belgique, II, 1865.

Wauters, A. — Hugues van der Goes. Sa vie et ses oeuvres. Bruxelles, 1872.

Wauters, A. — Hugues va nder Goes. Ch. Blanc, Histoire des peintres. Ecóle flamande. Paris, 1866—75.

Wauters, A. — Hugues van der Goes. Biographie nationale de Belgique. VIII. Bruxelles, 1884.

Wauters, A. — Histoire de Bruxelles et de ses environs. Bruxelles, 1855.

Wauters, A. — Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture pendant la seconde moitié du XV e siècle. Bulletin de l'Académie royale. Bruxelles, 1882.

Wauters, A. J. — La peinture flamande. Paris, 1890.

Wauters, A. J. — Sept études pour servir à l'histoire de Memling. Bruxelles, 1893.

Weale, W. H. J. — Catalogue de l'exposition des primitifs flamands. Bruges, 1902.

Weale, W. H. J. — The early painters of the Netherlands illustrated by the Bruges exhibition of 1902. Burlington Magazine, I, 1903.

Weale, W. H. J. — Bruges et ses environs. Bruges, 1884.

Weale, W. H. J. — The Hours of Albert of Brandenburg, London, o. J.

Weizsäcker, H. — Katalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts. Frankfurt, 1900.

Wendland, H. — Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin, 1907.

Wiartius, F. — Historia Silvae Isaacanae. Bruxellis, 1688.

Wichmans, H. — Brabantia Mariana. Antverpiae, 1632.

Wilkinson, N. R. — Wilton House pictures. London, 1907.

Wölfflin, H. — Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915.

Woermann, K. — Kunst- und Naturskizzen. Leipzig, 1880.

Woermann, K. — Geschichte der Kunst aller Völker. II. Leipzig, 1905.

Woltmann, A., & K. Woermann. — Geschichte der Malerei. Leipzig, 1879—88.

Wurzbach, A. v. — Niederländisches Künstlerlexikon. Wien, 1916, ff.



